ROK IX.
1 9 3 7
Nr 2 (18)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr 18.

Nakład
30.000

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA“
BYDGOSZCZ

Rok IX. 1937. Nr 2.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE: 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DRA T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA“, Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ Bydgoszcz.

Dr Antoni Wieczorek, Zakopane.

Odkrywam Wilno.

Do Wilna wybierałem się dawno. Tyle o tym mieście słyszałem i czytałem, byłem nawet kiedyś zaproszony przez Bułhaka, a już stale byłem tam wabiony jego „Wędrówkami fotografa“, nadsyłanymi z biegiem czasu wraz z miłymi dedykacjami. Napawałem się nieraz piękną książką Jerzego Remera, wydaną przez Wegnera w cyklu „Cuda Polski“, a ilustrowaną wyłącznie zdjęciami Bułhaka. Widziałem na wystawach i w reprodukcjach tyle, tyle jego najpiękniejszych prac, będących jednym wielkim hymnem na cześć Wilna i Wileńszczyzny... Zresztą z dawna już miałem dziwną słabość do nieznanego dotąd osobiście miasta i kraju, najmilszego sercu Wielkiego Marszałka.

Jednak lata szły i zawsze jakoś tak się składało, że jechało się w inne okolice Polski. Stosunki z Bułhakiem rozluźniły się, ale o Wilno nie miałem obawy. Wiedziałem, że tam muszę być wcześniej lub później. Na ostateczną decyzję w tym kierunku wpłynęły moje sprawozdania radiowe o wydawnictwach Bułhaka, które niektórym ludziom kazały przypuszczać, że już Wilno dobrze znam, gdy ja znałem je tylko z książek. Z lekka podrażniona ambicja zaczęła się Wilnem coraz bardziej i coraz częściej przypominać. A gdy wreszcie pewnego dnia poznałem kogoś stamtąd, kto chciał i mógł pokazać mi miasto i kraj poprzez serce, miłujące tę ziemię i zrośnięte z nią wiekowymi węzłami, nie ulegało wątpliwości, że do Wilna rychło pojadę.

Trzeba było tylko jeszcze zaczekać na odpowiedni czas i pogodę. Tygodnie przedwyjazdowe dały mi możność dobrego obmyślenia ekwipunku fotograficznego na tę podróż. Jak przystało na górskiego włóczęgę, przyzwyczajonego mieścić się ze wszystkim w plecaku, nie brałem z sobą większego bagażu. Jedna mała walizeczka musiała wystarczyć na wszystko. Jak się potem okazało, nie ryzykowałem zbyt wiele. Gdy mi brakło koszul i chciałem wyjeżdżać, powiedziano mi grzecznie, że je wypiorą. A ponieważ wiedziałem już wcześniej, że gotowi i mnie sprać, gdybym się ośmielił opuścić Wilno zbyt szybko, więc zostałem dłużej,

niż przypuszczałem. Nie żałowałem. Z Wilna zapewne nigdy nie można wyjechać zbyt późno. Miasto jest piękne i ludzie są dobrzy. Są przede wszystkim nieuprzedzeni, uprzejmi, a przyjazny ich uśmiech nie ma nic wspólnego z obiegowymi wdziękami kupieckiej rekwizytorni. Gdy to piszę, mam na myśli nie salony, lecz — ulicę. Ale bez względu na klasę społeczną i sposób wyrażania się, wszyscy Wilnianie są równi w tym, że fanatycznie kochają swoje miasto. Dlatego nawet wileńskie andrusy i inne typy „minorum gentium“, gnieżdżące się w ciasnych uliczkach, nie patrzą podejrzliwie na fotografa, nie pozują też nahalnie, jednym słowem zachowują się swobodnie wobec kamery, jakby rozumiały i doceniały tę pracę, jakby im to przyjemność sprawiało, że ktoś obcy zachwyca się ich kochanym miastem. Więc przyjazne spojrzenia towarzyszą pracy fotografa, choć nie mam zupełnej pewności, czy ich tak tego trochę Bułhak nie nauczył. Faktem jest, że są wśród nich osobliwe typy obdartusów, które w dziejach Wilna orientują się może lepiej, niż niejeden maturzysta i na pewne lepiej, niż przeciętny warszawski inteligent orientuje się w historii Starego Miasta nad Wisłą.

A więc, jak się rzekło, mała walizeczka musiała pomieścić wszystko, nie wyłączając sprzętu fotograficznego. Kamera miniaturowa, dwa obiektywy wymienne, z których jeden długoogniskowy, dwie kasetki rezerwowe na film, około 30 metrów taśmy-negatywu, puste pudełko blaszane na przechowywanie rolek naświetlonego filmu — oto i wszystko, co mogło mieć znaczenie w zamierzonej pracy i przydać się w Wilnie. Nic ponadto nie brałem, — żadnych chemikaliów do próbnego wywoływania, ani statywu, ani nawet światłomierza. Czas naświetlenia, zasadniczy dla danego filmu i określonego wywoływacza, którym się z reguły posługuję, ustaliłem dokładnie przed wyjazdem, dla krajobrazu w słońcu i dla ciemnego wnętrza. Mogłem więc zdecydować zawczasu, że wszystkie zdjęcia, które wykonam w czasie podróży, wywołam dopiero po powrocie do domu. Tak się też stało i mogę ten system polecić każdemu, jako umożliwiający maximum przyjemności fotografowania w podróży przez zupełne oderwanie się w tym czasie od czynności laboratoryjnych i skierowanie pełnej uwagi tylko na zdjęcie i kompozycję. Mało kto docenia, co to znaczy mieć umysł wolny od ciemni i czerwonego światła, fotografując przez kilkanaście dni z rzędu przy dobrej pogodzie. To jest prawdziwa rozkosz dla kogoś, kto umie patrzeć i chłonąć piękno. Ale niech nikt nie myśli, że tak można zbyt długo i że to nie wyczerpuje. Po trzech tygodniach takiego natężenia wizualnego na Wileńszczyźnie, coraz częściej mi się zdarzało, że robiłem po kilka i więcej zdjęć, nie wysunąwszy uprzednio obiektywu z kamery. Zapominałem o tym czasem w ustawicznej pogoni za motywem, wśród mnóstwa nowych, silnych wrażeń.

Wilno po Tatrach mogłoby być tematowo upadkiem na złamanie karku z niewiadomymi konsekwencjami takiego ryzykownego skoku. Na szczęście po drodze jest Warszawa. Zaś Wilno po Warszawie oznacza dla fotografa skok wzwyż i zdaje się być Mekką dla wzroku i wzruszeń estetycznych. Równina mazowiecka to pustynia w porównaniu z ziemią wileńską, sfalowaną, nasyconą pełnią soczystych barw, pełną ogrodów, lasów, parków i starych dworów, posiadającą wspaniałe jeziora, jakby

wymarzoną dla fotografii. Gdyby Bułhaka w Wilnie nie było, to i tak musiałoby się to miasto stać wcześniej lub później ważnym ośrodkiem fotografii artystycznej. Jeżeli jest nim dzisiaj, to jest to niewątpliwa zasługa Bułhaka i jego oddziaływania w tym duchu, ale pierwsze pobieżne zaznajomienie się z Wilnem pozwala stwierdzić, że przyroda, naturalne otoczenie i nade wszystko kulturalny dorobek minionych wieków są tutaj sprzymierzeńcami wszelkich artystycznych poczynań.

Nic błędniejszego nad przekonanie, że po Bułhaku nie ma już w Wilnie nic do zrobienia. Niekoniecznie trzeba jego stanowiska względem motywów pedantycznie wyszukiwać i naśladować, choć włócząc się po ulicach Wilna, po kościołach i zabytkach, nie trudno jest stwierdzić, gdzie stał Bułhak, komponując najbardziej znane, najtypowsze obrazy. Ale to właśnie jest całe szczęście dla człowieka, chcącego się uwolnić od świadomego naśladownictwa i jeszcze jedno: Bułhak, nietyle na swoje, ile na cudze szczęście, pozostał wierny starej metodzie komponowania na matówce ze statywu. Kto więc przyjedzie do Wilna, uzbrojony w nową metodę fotografii małoobrazkowej, ten, żeby nie chciał, będzie miał inne podejście do tematów, gdyż technika fotografowania z ręki narzuci mu trochę odmienne, a nieraz nawet zupełnie inne ujęcia tak już, zdawałoby się wyeksploatowanych motywów. Fotograf w Wilnie jest czasem, jak człowiek ze wszystkich stron przyparty do muru (dosłownie i w przenośni!). Gdzie się obejrzy, zamknięta już droga przez innych i dopiero nagły błysk myśli wyprowadza go na wolność. Nigdzie tak, jak w Wilnie, nie można się przekonać, jaka faktycznie jest przepaść między tym, co Bułhak uczynił z Wilna na chwałę fotografii artystycznej, a tym, co większość tamtejszych fotografów starej daty czyni z fotografii na chwałę nietyle Wilna, co kieszeni. To jest czarna rozpacz, po której odwiedziny u Bułhaka działają, jak kojący balsam i już dlatego tylko każdy, kto szczerze miłuje fotografię, powinien go odwiedzić.

Bez przesady mogę powiedzieć, że Wilno i Wileńszczyznę zawdzięczam pewnej uroczej wileńskiej pani, która zajęła się szczerze moim losem na wileńskim bruku i towarzyszyła mi prawie wszędzie, orientując mnie z miejsca w ogólnym położeniu i rozkładzie miasta, jak również w jego najbardziej atrakcyjnych dla fotografii dzielnicach, zaułkach i zabytkach. Jak dalece było mi to pomocne, może świadczyć fakt, że już trzeciego dnia pobytu orientowałem się w mieście niezgorzej na linii Karolinki—Góra Trzykrzyska i na linii Rossa—Ostra Brama—Antokol. Potem mogłem się już samodzielnie zapuścić w labirynt uliczek dzielnicy żydowskiej, a następnie, biorąc za podstawę blok uniwersytecki i wieżę św. Jana, nie miałem trudności z zaułkami, przyległymi do ulicy Zamkowej. Zaułki bernardyński i świętomichalski musiały mnie z konieczności wyprowadzić na wspaniałą grupę kościołów św. Anny, bernardyńskiego i św. Michała, które krajobrazowo należą już do rejonu Góry Trzykrzyskiej, Giedyminowskiej i Popowszczyzny.

Nie od razu jednak zacząłem Wilno poznawać od środka. Swoim zwyczajem, zapragnąłem je najpierw pochwycić spojrzeniem, jako całość, z perspektywy odległości i z odpowiedniego wzniesienia, dającego ogólne pojęcie o całości. A Wilno, ze swoim wieńcem wzgórz naokoło jest specjalnie do takiego oglądania predestynowane! I jest taka mnogość

miejsc, jakby wymarzonych do zachwycania się Wilnem, że niewiadomo, od czego zacząć. Tu mnie wybawiła z kłopotu moja przewodniczka, oświadczając krótko: Idziemy najpierw na Karolinki. Jest to wzgórze nad Wilją w bezpośredniej okolicy Zwierzyńca, skąd przez piękny las sosnowy uzyskuje się należyty dystans względem miasta, widocznego w dali, jak na dłoni. Stąd zacząłem Wilno fotografować. Chodziło głównie o las, o Wilję, o sosny, doskonałe jako pierwszy plan dla dalekiego miasta, które bez tego byłoby dla fotografii dość niepozorne, choć dla wzroku ma zawsze swój urok niezaprzeczony, a tylko Wilnu właściwy. Wilja, która pod Karolinkami tworzy ogromny łuk, daje również mnóstwo motywów krajobrazowych, roztaczając tuż pod miastem takie czary piękna, jakby chciała fotografa przekonać o bezowocności chwilowego wysiłku. Nie miałem też bynajmniej ambicji ilustrować Wilna szczegółowo. Mając doskonałą pogodę i fotografując całymi dniami, zdołałem zaledwie tu i ówdzie coś uszczknąć, — takie tam jest bogactwo różnorodnych motywów, nagromadzone na stosunkowo małej przestrzeni. Zaś okoliczny, podwileński krajobraz stanowi osobny rozdział sam dla siebie.

Ponieważ jednak nie można być w wielu miejscach jednocześnie, więc powędrowałem z kolei na przeciwległy koniec miasta, — na Górę Trzykrzyską. Historyczne to jest miejsce — jak wiele innych w Wilnie — z dziejami miasta związane nierozerwalnie. Ale Trzy Krzyże, dzieło Wiwalskiego, spaskudzone napisami turystów (nieśmiertelna jest ludzka głupota!) jakoś do mnie specjalnie silnie nie przemówiło. Może dlatego, że temat ten jest wyjątkowo zbanalizowany przez fotografię. Natomiast widok stamtąd na Wilno, to jest prawdziwe cudo, w którym Wilno przemawia przede wszystkim wieżami licznych świątyń, podobnie zresztą, jak z sąsiedniej Góry Giedymina. Wilno od tej strony jest znacznie bliższe, niż z Karolinek, leży jakby bezpośrednio u stóp, a mimo to można je w całości ogarnąć spojrzeniem od Wilji i Antokola po prawej, aż hen, po Rossę i kościół Misjonarzy po lewej stronie tej niezrównanej panoramy, w pośrodku której, wśród falującej zieleni ogrodów rołożyły się tak liczne skarby architektury, z dominującą nad miastem wieżą św. Jana, — nieme świadki wiekowej świetności Wilna i dokumenty jego dorobku kulturalnego.

Tu jest coś dla fotografa, o różnych porach dnia, w słońcu, we mgle i śniegu, w lecie, w zimie i na wiosnę. Tu jest coś wdzięcznego dla operowania długą ogniskową, która pozwala ściągać do siebie najbardziej urocze fragmenty całości, celem podania ich w odpowiednio większej skali... Widziałem Wilno jeszcze z innych stron, lecz widok z okolic Góry Trzykrzyskiej jest bezwątpienia jednym z najefektowniejszych i najpełniejsze daje pojęcie o położeniu i pięknie miasta. Imponujący jest obraz Wilna z wieży świętojańskiej o zachodzie słońca. Tu się jest na wysokości, w pośrodku panoramy, oglądanej z Góry Trzykrzyskiej. Dookoła morze dachów, poprzecinane krętymi liniami wileńskich ulic i uliczek, Plac Ratuszowy z ratuszem Gucewicza, jak zabawką, po innej stronie Plac Katedralny z katedrą, błyszczącą w słońcu i jej wieżą, dalej zbiegowisko świątyń z gotykiem św. Anny na czele, pod stopami szczyty fasady kościoła św. Jana, budynki i dziedzińce Uniwersytetu Stefana Batorego — i znów, to bliżej, to dalej na horyzoncie wieże, kościoły, krzyże, kopulaste cerkwie, gmachy i pałace bez końca, aż do zawrotu

głowy. Są świątynie w Wilnie, jak kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, których arcybogate wnętrza stanowią osobny, zamknięty dla siebie świat. Niekończąca się zmienność form sprawia w pierwszej chwili wrażenie chaosu, zstępującego na widza ze ścian i sklepień. Trudności fotografowania są wielkie, jeżeli idzie o precyzyjną ostrość zdjęć rzeźb, znajdujących się na sklepieniach, lub wysoko pod niemi. Bułhak do tej pracy zabiera ze sobą obok aparatu i mocnego statywu, również koc i — gazetę. Na posadzce jest koc, na nim leży fotograf, nad fotografem znajduje się aparat, skierowany obiektywem wprost do góry. Gdy wszystko jest gotowe, otwiera Bułhak migawkę i na tymże kocu zabiera się do czytania — gazety. Jak długo tak czyta, zanim zamknie migawkę, nie wiem. Ale wiem to, że naświetlenia zdjęć, przedstawiających fragmenty ciemnych wnętrz kościelnych, muszą być dość długie, jeżeli się pracuje bardzo małymi przesłonami.

Ludzie w Wilnie mają tę cechę, że się zbytnio nie spieszą. Kto jednak przybędzie do Wilna na krótki czas, a złapie ładną pogodę, będzie biegał po mieście i okolicy z wywieszonym językiem, nie zamykając kamery. Zamykanie jej nie opłaci się, gdy za każdym załomem muru, za każdym zakrętem ulicy może być coś pięknego. Dla fotografa, który tam jest pierwszy raz, Wilno jest miastem rozkosznych niespodzianek. Pamiętam dobrze to uczucie, gdy w słoneczne przedpołudnie przebiegałem dziedzińce uniwersyteckie. Myślałem, że po wyjściu stamtąd opamiętam się na jakiej brzydszej ulicy. Ale to było złudzenie, polegające na nieznajomości Wilna. W tej dzielnicy nie ma ulic brzydkich. Wpadłszy więc na Zamkową, musiałem się wepchać w Zaułek Bernardyński, Świętomichalski i szereg innych uliczek, równie ciasnych, jak czarujących. Wypadłem stąd prosto na Baksztę. Ponieważ jednak ulica ta pnie się pod górę, więc upał przepędził mnie stamtąd w dół i sam nie wiedziałem, kiedy znalazłem się pod kościołem Bernardynów i św. Anny. Pierwszy raz w życiu oko w oko! Jak tu myśleć o wypoczynku? Zaschło mi w gardle, przegapiłem randkę, spóźniłem się na proszony obiad... Przemiła towarzyszka moich wileńskich przygód przebaczyła mi te grzechy z wyrozumiałością osoby, znającej wdzięk Wilna i jego rozliczne uroki. Łagodnym ruchem przyłożyła mi dłoń do czoła, aby zbadać, czy mam gorączkę, z niewinnym uśmiechem psychiatry proponowała zimny okład na głowę... Po czym zadecydowała, że czas najwyższy wyjechać z Wilna na wieś.

Jeszcze mi Wilno szumiało we łbie „biegami lekkoatletycznymi fotografa" (Bułhak wędruje — ja musiałem biegać!), gdy wiozła mnie wileńska pani na wieś, w Oszmiańskie. O, — to mi dobrze zrobiło. Porównując, mogłem dopiero teraz stwierdzić naocznie prawdę słów Bułhaka, że Wilno to jest miasto stworzone przez wieś. Radzę na tym miejscu każdemu, kto się w te strony wybiera, przeczytać jego „Wędrówki fotografa", bo choć niedaleko Bohdanowa, z takim entuzjazmem opiewanego przez Bułhaka, znalazłem dwór jeszcze piękniejszy i aleję, wymarzoną chyba we snach wielkich poetów, do której on nigdy nie dotarł, to lektura „Wędrówek" wprowadza doskonale w klimat duchowy Wilna i Wileńszczyzny. Wtedy zrozumienie zależności charakteru Wilna od charakteru tamtejszej wsi i dworu staje się o wiele łatwiejsze i wiele

rzeczy, dla przybysza z Zachodu pozornie w Wilnie dziwnych, przyjmuje się, jako zjawiska normalne.

Wilno przypomina położeniem tylko Lwów, a charakterem swej starożytności dość słabo przypomina Kraków, ponieważ te rozliczne wpływy kulturalne, które w minionych wiekach zwierały się z sobą w Wilnie, nie docierały w komplecie do południowego zachodu Polski. Kraków był zawsze bliższy Zachodu, Wilno musiało częściowo ulegać wpływom Wschodu. Ale najbardziej sobą jest ono w nieprawdopodobnym sposobie rozplanowania, bez ośrodka centralnego, którym zazwyczaj bywa rynek, bez regularnej szachownicy ulic, wbrew wszelkim zasadom urbanistycznej symetrii — fantastyczne miasto, zbudowane przez wieś, niepodobne w tym do żadnego innego miasta Polski. W rozplanowaniu Wilna jest coś z polskiego zawadiactwa wbrew wszystkiemu i wszystkim, jakaś przedziwna niefrasobliwość, zadzierzystość, niepraktyczność, nawet pozorna nielogiczność — i co jest najbardziej zdumiewające — nie daje to wrażenia chaosu i bezhołowia, bo jest w tym swoisty styl Wilna. Otóż źródła tego stylu tkwią na wsi i we dworze, ponieważ Wilno i Ziemia Wileńska, to jakby dwa różne dzieła tego samego autora, związane jedną indywidualnoscią.

Architektura Wilna przeplatana jest ustawicznie kępami drzew i zieleni i to wiązanie świata roślinności z surowością kamienia i cegły jest tam bardzo charakterystyczne. Trudno sobie wprost w Wilnie wyobrazić motyw architektoniczny bez zieleni. Źródła tej dążności tkwią głęboko na wsi, w miłości ziemi i drzew. Stary dwór, który by stał w szczerym polu, jest nie do pomyślenia. Gdy się wędruje po tej ziemi, można widzieć zagajniki, łąki, pola uprawne i większe lasy w różnorodnym wzajemnym ugrupowaniu, ale mimo to już z daleka, na horyzoncie rozpoznać można dwór po charakterystycznej kępie drzew. Pochodzi to stąd, że każda siedziba szlachecka, będąca ośrodkiem większej własności, posiada piękny dziki park i przynajmniej jedną wielką aleję starych drzew, która prowadzi do dworu. A bardzo często jest i tak, że w czworoboku parku trzy boki są alejami starodrzewia, nieraz podwójnymi, przy czym każdy bok czworoboku wysadzany jest innymi drzewami. A drzewa te są wspaniałe, pamiętają może Napoleona, aleje są długie... Wśród drzew przeważają lipy, brzozy, topole, dęby, a nie brak też sosen i świerków. Dwory należą do najciekawszych zabytków polskiego starego budownictwa drewnianego. Sędziwe, wrośnięte w ziemię, podpierane, z wygiętymi od starości sufitami, liczą sobie po parę i więcej setek lat. Wnętrza, to historie rodów i kultury polskiej na kresach północno-wschodnich.

Obserwacje moje i wrażenia czerpane są z powiatu Oszmiańskiego, stanowiącego od wieków naturalny śpichlerz Wilna. Tam to, w okolicach miasteczka Holszany, grasował po dworach przed kilkoma miesiącami, uzbrojony w kamerę tatrzański czarny charakter, choć blondyn. Wierną wspólniczką tych rozbojów była mu córa tej ziemi, czarna brunetka, ale charakter jasny. Napadliśmy wspólnie na Michałowszczyznę, Bohdanów, Hołoblewszczyznę, Żynkowszczyznę, Markinięta i — o zgrozo! — na Goreckowszczyznę, własność Pana Prokuratora Kryczyńskiego, który zbójnika z pod Tatr przyjął bardzo gościnnie i puścił wolno. Rabowaliśmy

piękno, gdzie się dało, — w parkach i alejach, w polach i lasach, we dworach i na wsi. Aż przyszła taka chwila, że nawet martwy obiektyw chciał pęknąć z wrażenia. To była aleja w Hołoblewszczyźnie, największe cudo wśród rzeczy pięknych, widzianych w oszmiańskim powiecie. Weszło się do tego, jak do przepysznej, a pełnej słońca świątyni natury. Wszystko tam szalało barwą i światłem w tej prawdziwej dżungli parkowej. Rzędy olbrzymich lip ginęły gdzieś na nieznanych wysokościach w zielonym dachu z liści. A na dole, na ścieżce wśród jaskrawych plam słonecznych szedł człowiek z kamerą, mały, jakby był w starym gotyckim kościele....

To byłem ja, gdy opuszczając Hołoblewszczyznę mówiłem jej z żalem — do widzenia! Gdyby ktoś był nawet pewień, że tam nigdy nie powróci, musiałby też tak powiedzieć, unosząc w duszy niczym niezatarty obraz piękna. Tak samo jest i z Wilnem. Kto raz ujrzał to miasto, żegnać je musi tak, jakby miał powrócić.

A więc — do widzenia Wilno!

Dr Tadeusz Cyprian, Poznań.

Zima w mieście.

Pismo, które ma zasięg na całą Polskę, z trudnością tylko może mówić o zdjęciach zimowych, bo nie pozwalają na to różnice klimatyczne, które obserwujemy na rozległym terenie naszego państwa.

Zima w województwach zachodnich, to przeważnie lekki, suchy mróz, niemal zupełny brak śniegu trochę mgły, mało słońca; zima na Wileńszczyźnie, to zwały śniegu, słońce, trzaskający mróz; tak samo na Podolu i Wołyniu, oraz w górach; inaczej zaś już w Krakowskiem i Warszawie.

Ale zima w mieście mniej się różni od siebie w rozmaitych okolicach Polski, niż zima na wsi, bo moloch wielkiego miasta pożera rychło śnieg i ujednostajnia oblicze zimowych miesięcy w większych centrach regionalnych całego kraju. Amator, pracujący zawodowo w dużym mieście nie widzi niemal zupełnie prawdziwej zimy, bo nawet jeśli spadnie obfity śnieg i świeci słońce, oglądać go możemy co najwyżej przez okna naszego biura, sklepu czy innego warsztatu pracy, który opuszczamy w porze zachodzącego niemal już słońca i zanim zdążymy wydostać się poza miasto, jest już wieczór. Niedziela zaś zwykle bywa albo bezśnieżna, albo bezsłoneczna, a jeśli nawet pogoda dopisze, to na pewno coś nam przeszkodzi wydostać się w południe poza miasto.

Należy zaznaczyć, że o ile zdjęcia krajobrazowe (i inne) w lecie są najpiękniejsze w porze wczesnego ranka i wieczora, o tyle zdjęcia zimowe wymagają pory południowej lub porannej, popołudnie bowiem zbyt szybko przechodzi w zmrok. A właśnie przedpołudnie jest dla człowieka pracującego zawodowo niemal niedostępne. Pozostaje jednak ranek, wczesny ranek, gdy udajemy się do pracy i możemy po drodze zrobić niejedno ładne zdjęcie. Nie ma przecież nic piękniejszego, niż świeżo spadły śnieg w mieście, śnieg niestratowany jeszcze bezlikiem ludzkich stóp, nie-

rozjeżdżony kołami aut i wozów, pokrywający gałęzie drzew w parkach i trawniki na skwerach, tworzący czapy na latarniach, płotach i murach.

Gdy na taki puszysty, świeży śnieg padną promienie porannego słońca, mamy do dyspozycji przepiękne motywy na każdym kroku, motywy subtelne, wdzięczne, ale... nietrwałe, bo wystarczy pół godziny działania słońca, by czapy śnieżne opadły, a gałęzie ogołociły się z puchu, czego zaś nie dokona słońce, to zrobi troskliwy zarząd miejski, usuwając starannie śnieg z dróg i ulic. Zanim jednak śnieg zniknie, mamy sposobność do pracy, sposobność rzadką, bo tylko kilka razy w ciągu całej zimy (zwłaszcza na zachodzie kraju) możemy korzystać z promieni słońca po świeżym nocnym opadzie śniegu.

Motywy tego rodzaju są motywami pierwszoplanowymi, najlepiej udają się małe fragmenty, zdejmowane zupełnie z bliska, by uwydatnić delikatność pokrywy śnieżnej, kontrast jej bieli z ciemnym podłożem parkanu, czy muru i dziwaczne nieraz jej kształty. Latarnia z dużą czapą śnieżną, metalowe ogrodzenie skweru, na którym cudem niemal trzyma się duża kresa śnieżna, pomnik zasypany śniegiem, oto tematy, których nie brak. Przy tym gra świateł i cieni na śniegu — bo dopiero słońce daje tym motywom życie i wdzięk, efekty świetlne tam, gdzie cienie malują całe ornamenty na płaszczyźnie śnieżnej. Oto temat, utkany niemal wyłącznie ze światła, ujętego w kontur.

Do tego rodzaju zdjęć trzeba oczywiście dobrego materiału negatywowego. Najlepsze usługi oddaje tu błona lub płyta panchromatyczna w rodzaju Alfa Ultrapan w połączeniu z dobrym żółtym filtrem, wywoływana ostrożnie, niezbyt kontrastowo. Kopiować i powiększać najlepiej na półmatowym papierze białym, by uwydatnić białość i blask śniegu. Doskonałe usługi oddaje tu przy powiększeniach Alfabrom Nr 30, przy odbitkach stykowych zaś albo Alfagaz półmatowy, albo takiż Alfaport.

Gdy słońce zdążyło już zniszczyć puch śnieżny na sterczących wysoko punktach, jak gałęzie, latarnie i płoty, przychodzi kolej na inne motywy, a mianowicie ludzi przy pracy. Po każdym obfitym opadzie śnieżnym wylęga na miasto armia ludzi, uzbrojonych w łopaty, by zgarnąć i usunąć śnieg, który potem wozy lub auta wywożą za miasto. Ludzie ci, rekrutowani w dużej części z kadr przygodnych robotników, są doskonałym motywem, gdy zgarniają śnieg, ładują go na wozy i wywożą. Ciemne ich sylwetki na tle białej pokrywy śnieżnej, bruk uliczny częściowo już odkryty, ruch wozów i aut naładowanych wysoko bryłami śniegu, oto tematy godne opracowania.

Ale nie tylko śnieg w słońcu daje piękne motywy. Znacznie częściej mamy sposobność spotkać się z błotnistym, brudnym śniegiem miejskim, zgniecionym częściowo lub zupełnie stopami ludzkimi, kołami wozów i aut. Także i taki śnieg może być motywem, gdy go należycie ujmiemy.

Przede wszystkim więc będziemy mieli wówczas bruk, pokryty częściowo śniegiem, częściowo już poczerniały od błota i wilgoci, a koleiny wozów odcinać się będą wyraźnie od tła. Kupy śniegu obok krawężników, kałuże wody na jezdni, a na tym tle ruch wielkomiejski: ludzie z parasolami, wozy, konie, auta, — całość o silnym, swoistym wyrazie.

Przepiękne motywy możemy otrzymać, fotografując w czasie silnej zamieci śnieżnej. Ruch na ulicach, widziany przez siatkę wirujących płatków śnieżnych; ludzie, czekający na tramwaj, ledwo widoczny z dala z poza zasłony z padającego śniegu; przechodnie z parasolami, ośnieżonymi w zamieci; wszystko to jest ładne i niezwykłe. Śnieżyca dlatego jest tak efektowna w mieście, że jako tło ma ciemne kamienice, które jej biel uwydatniają, a podkreślona jest czarnymi plamami ludzi i pojazdów.

Aby móc oddać śnieg, trzeba używać oczywiście błon lub płyt orto, a jeszcze lepiej panchro, w rodzaju Alfa Ultrapan i stosować czas naświetlenia nie za krótki, by płatkom śniegu pozwolić na odbycie pewnej drogi w czasie samej ekspozycji, bo ich nieostrość da wrażenie ruchu, a przesunięcie na błonie zwiększy powierzchnię, podnosząc efekt. Najlepiej robi się także zdjęcia z wysokiego punktu obserwacyjnego, jak okno I piętra, schody pomnika, itp. zasłaniając kamerę przed śniegiem i naświetlając około $^1/_{10}$ do $^1/_{50}$ sek., zależnie od potrzeby, szybkości płatków śniegu i motywu.

Zwolennicy fotografii sportowej mają w zimie sposobność do pracy na ślizgawkach. Zdjęcia łyżwiarskie nie są łatwe, bo szybki ruch na lodzie utrudnia nastawienie na ostro, wymagając jednocześnie bardzo szybkich migawek, co bywa trudne z uwagi na niekorzystne warunki świetlne. Ale jeśli na torze łyżwiarskim świeci słońce, a wybierzemy się tam z aparatem w porze małego ruchu, możemy przy pomocy dobrych łyżwiarzy i łyżwiarek zrobić sporo pięknych zdjęć, umawiając się z nimi o figury na ściśle określonym punkcie, by zdejmować z bliska, nastawiając na ostro uprzednio na umówiony punkt.

Aby zrobić dobre zdjęcie sportowe, trzeba jednak koniecznie znać się na danym sporcie równie dobrze, jak na fotografii, bo inaczej nie potrafimy ocenić, czy dana pozycja sportowca lub zawodnika jest poprawna, czy nie, co jest pierwszym wymogiem dobrego obrazu sportowego.

Piękne są również zdjęcia łyżwiarskie pod słońce, traktowane jako sylwety. Pamiętać jednak trzeba (i to zawsze, nie tylko przy sylwetach), by zdejmować z niskiego punktu widzenia (o jakieś 70 cm lub mniej od ziemi), w ten sposób bowiem postacie ludzkie wyjdą należycie efektownie, oraz — by tło było spokojne i nie zlewało się z ubraniem łyżwiarza.

Zdjęcia dzieci, saneczkujących się na stokach parków i ogrodów również dają doskonałe motywy, zwłaszcza, że mali sportowcy tak są pochłonięci zabawą, iż nie zwracają zupełnie uwagi na fotografa. Katastrofa, gdy zderzą się saneczki w czasie jazdy lub wywrócą, daje momenty doskonałe w ruchu i wyrazie, a nie jest trudna do uchwycenia.

Gdy po wilgotnej, mglistej nocy chwyci rankiem przymrozek, otrzymujemy szron, zjawisko tak piękne w promieniach słońca, że najpospolitsze drzewa parku miejskiego zamienia w bajkę, utkaną z subtelnej przędzy kryształowych nitek, migocących i lśniących w promieniach słońca.

Szron jest zjawiskiem częstym w zimie i jeśli wystąpi w połączeniu ze słońcem, możemy w ciągu małej pół godziny otrzymać kilka wspaniałych obrazów. Ale trzeba się spieszyć, bo szron w połączeniu ze słońcem nie trwa też niemal dłużej, niż pół godziny. W tym czasie więc musimy już być na miejscu, by wykorzystać sposobność uchwycenia gry słońca

na kryształkach szronu na drzewach. Koronka tych kryształków lśni przepięknie na tle błękitu nieba, aby ją jednak uwydatnić, musimy użyć i tu błony lub płyty orto albo panchro i zastosować żółty filtr, który oddając niebo dość ciemno, pokaże na jego tle iskrząco białą koronkę oszronionych gałęzi.

Szron bez słońca nie daje należytego efektu i jako motyw ma małą tylko wartość. Ale pamiętać należy, że zwykle dzień mglisty i obfity w szron rychło bardzo się rozjaśnia i ukazuje się słońce, więc warto na wszelki wypadek znaleźć się w taki ranek w parku lub ogrodzie, by poczekać na dobre światło.

W mieście możemy mieć ładne motywy także i bez słońca. Gdy pada drobny deszcz, rodzaj gęstej mgły, miasto ma specjalny urok tam, gdzie jest asfalt, w którym odbijają się domy, auta i ludzie. Mokry asfalt daje przepiękne refleksy, które w połączeniu z sylwetami aut i ludzi tworzą nieraz obrazy o dużej wartości, znacznie piękniejsze, niż te same motywy w słońcu.

Ulica wielkomiejska w słońcu jest zwykle banalna i nieciekawa, o ile nie daje jakiegoś specjalnego efektu przez nadzwyczajną grę świateł i cieni. Ale ta sama ulica w deszcz budzi zainteresowanie. Przechodnie pod parasolami, błyski refleksów, odbicia w kałużach wody, zygzakowate rysunki na mokrym asfalcie, auta ociekające wodą, wszystko to ma charakter specjalny i aż się prosi o zdjęcie. Oczywiście musimy dbać o to, by nam deszcz nie padał wprost na aparat, więc albo operujemy z pod parasola, co nie jest trudne przy odrobinie zręczności, albo lokujemy się pod jakimś wystającym dachem, kolumnadą, a wreszcie w bramie domu, mając tam ochronę przed kroplami wody. A zresztą jeśli nawet kilka kropel deszczu upadnie na aparat, nic mu się nie stanie, o ile potem go starannie wytrzemy. Uważać tylko trzeba, by krople deszczu nie padły na obiektyw, bo to nam zepsuje obraz.

Równie pięknym motywem jest mgła w mieście, zatapiająca dalsze plany w jednostajnej szarości, a uwydatniająca za to sylwetowo to wszystko, co znajduje się na pierwszym planie. Zwłaszcza silna mgła, w czasie której auta i tramwaje mają zapalone światła, nadaje się doskonale do takich studiów, do których wybierać należy motywy o bogatym konturze i niezbyt ciężkich zwartych masach cieni, by ich sylwety były lekkie i subtelne.

Specjalną dziedziną zdjęć zimowych w mieście są zdjęcia w nocy na ulicach i placach miasta. Zdjecia nocne wymagają oczywiście zawsze użycia błon panchro, w rodzaju Alfa Ultrapan, a choć na pierwszy rzut oka wydają się trudne, po krótkim ćwiczeniu stają się niemniej łatwe, niż zdjęcia dzienne, mając zaletę niezwykłości i nowości.

Dziedzina zdjęć migowych w nocy dostępna jest właściwie tylko posiadaczom aparatów miniaturowych, wyposażonych w obiektywy o jasności F : 2, a więc nielicznym szczęśliwcom. Wprawdzie tu i ówdzie trafiają się artykuły, udowadniające, że nawet mając obiektyw o jasności F : 4,5 można robić nocne zdjęcia migowe na bardzo jasno oświetlonych ulicach, przy wejściach do kin i dużych sklepów, ale w praktyce nie jest tak dobrze. Nawet w najlepiej oświetlonych punktach Paryża, przy użyciu najczulszej błony, jaką nowoczesny przemysł wyrabia, nie mogłem

obejść się bez obiektywu F : 2, by uzyskać dobrze naświetlone zdjęcia migowe przy $^1/_{20}$ sek., a warto nadmienić, że mało miast cieszy się tak rzęsiście oświetlonymi miejscami, jak Paryż. Oczywiście, że przy użyciu specjalnych tricków można bardzo wiele uzyskać, ale mówię tu o zwyczajnej fotografii codziennej, bez specjalizacji w tej dziedzinie i bez stosowania różnych uczulań, par rtęci, itd.

Ale nie tylko zdjęcie migowe prowadzi do celu. Niemal wszędzie można naświetlać $^1/_5$, pół, czy nawet jedną sekundę, bo ustawienie statywu, oparcie aparatu na jakiejś poręczy lub innym stałym punkcie jest niemal wszędzie możliwe, a motywy nasze, jak reklamy neonowe, jasno oświetlone sklepy, sznury aut itd. pozwalają na jednosekundowe naświetlenie. Bardzo łatwo jest naświetlać jedną sekundę przy użyciu Compura, jeśli aparat przyciśniemy bokiem do słupa latarni lub ściany kiosku reklamowego, kierując go obiektywem „mniej więcej" w stronę naszego motywu. Zdjęcia takie oczywiście przypominają nieco owe „strzały z kolana", o których pisze gęsto niezapomniany Karol May, bo często chybiają, ale też musimy się z tym liczyć z uwagi na trudne warunki pracy.

Najpiękniejsze są te zdjęcia wtedy, gdy miasto spowite jest w mgłę, co się u nas, a zwłaszcza na zachodzie kraju często zdarza, bo wtedy światła reklam i latarń odbijają się w mokrym asfalcie, dookoła każdej latarni tworzy się świetlista aureola, a cały obraz skrzy się i drga od błysków i refleksów. To też taki mglisto-deszczowy dzień, a raczej wieczór, jest najwłaściwszym czasem do pracy. Na jasno oświetlonych ulicach, pełnych reklam neonowych i jasnych składów wystarczy niemal zawsze jedna sekunda naświetlenia przy obiektywie F : 3,5, by dać zupełnie dobrze naświetlony obraz.

Podczas naświetlenia uważać tylko musimy, by nam nie wchodziły w drogę auta z zapalonymi światłami, bo dadzą nam smugi na obrazie, to też wybieramy moment, gdy nic nam z ich strony nie grozi, a nawet w ożywionym ruchu naszych miast taką sekundę znajdziemy bez trudności.

Na ostro nastawiamy „na oko" albo na najważniejszy punkt naszego obrazu, albo kompromisowo na średnią odległość między najbliższym, a dalekim punktem motywu i stosujemy oczywiście największą przysłonę obiektywu, jaką mamy do dyspozycji.

Zima jest także odpowiednim czasem na zdjęcia w teatrach, kawiarniach, dancingach i innych jasno oświetlonych lokalach, ale dziedziny te są już zupełnie odrębnym tematem, to też o nich tylko wspominam nie omawiając szczegółowo.

W każdym razie widzimy, że mieszkaniec wielkiego miasta ma w zimie równie wiele okazji do fotografowania, co w lecie, a może nawet więcej, bo banalne i obojętne w lecie ulice miasta nabierają specjalnego czaru, gdy są pokryte śniegiem, zatopione w mgle i deszczu, albo gdy migocą i lśnią światłami w mglisty zimowy wieczór.

A więc nie chować aparatu do szafy, lecz brać się do pracy!

Inż. Jan Biernat, Lwów.

O wywoływaniu materiałów panchromatycznych.

Coraz mniej uwagi poświęcają dziś amatorzy wywoływaniu. Czynność ta nabiera cech specjalizacji i interesuje raczej zawodowców, którym to oddaje się błony czy też płyty do wywoływania. Amator dziś bowiem coraz częściej zajmuje się tylko komponowaniem zdjęcia i naświetleniem, a resztę zostawia zawodowcowi specjaliście, oddając swoje zdjęcia zakładowi zajmującemu się wywoływaniem negatywów i robieniem odbitek. Tylko niektóre zdjęcia opracowują poważniejsi amatorzy indywidualnie i to już najczęściej w technikach szlachetnych. Postępowanie takie coraz już mniej spotyka się z zarzutami przeciw amatorstwu, jak nie spotyka się przejście do używania płyt wyrabianych fabrycznie w miejsce preparowanych dawniej osobiście przez fotografującego. Niemniej jednak liczna jest jeszcze rzesza tych, którzy osobiście zajmują się wywoływaniem swych zdjęć. Temat ten nie zasługuje na to, aby go pobieżnie traktować, choćby dlatego, że przez niewłaściwe wywoływanie można zniszczyć negatyw, który często jest unikatem. Nawet jeślibyśmy mieli czasem możność powtórzenia zdjęcia, to ten drugi negatyw i tak musi być dobrze wywołany. Poza tym firmy zajmujące się wywoływaniem nie zawsze stoją na wysokości zadania.

Sama technika wywoływania uległa zmianie. Przede wszystkim nie wywołuje się dziś zdjęć indywidualnie. Na to złożyło się kilka przyczyn, jak wprowadzenie wstęgi, na której mamy wiele i to zwykle różnych zdjęć, a które wywołujemy razem i nie mamy właściwie możności traktowania poszczególnych zdjęć indywidualnie. Poza tym coraz częściej używamy materiałów panchromatycznych, które musimy wywoływać w zupełnej ciemności, albo przy tak słabym oświetleniu, że ocena wywoływanych zdjęć jest zupełnie wątpliwa. Te przyczyny spowodowały rozwój wywoływania wyrównawczego. Następnie konieczność stosowania silnych powiększeń w tak bardzo rozwiniętej obecnie fotografii małoobrazkowej stawia duże wymagania pod względem drobnoziarnistości negatywów, stąd też i rozwój wywoływaczy drobnoziarnistych.

Jeśli chodzi o sposób oświetlenia ciemni, najkorzystniej jest pracować w zupełnej ciemności. Jednak najsłabsze nawet oświetlenie ciemni daje tak znaczną wygodę, że staramy się oświetlenie zastosować, o ile to tylko jest możliwym. Jeśli pracujemy na materiale ortochromatycznym, to sprawa z oświetleniem ciemni jest prosta, stosujemy bowiem od dawna wypraktykowane światło czerwone, które pozwala nam na dość pewne kontrolowanie procesu wywoływania, chociaż musi pozostawać dość ciemnym, jeśli chcemy unikać zamglenia. Specjalnie trudne jest oświetlenie ciemni dla materiałów panchromatycznych. Emulsje panchromatyczne są czułe na wszystkie barwy a do oświetlania ciemni staramy się zastosować światło o takiej barwie, przy której oko widzi możliwie dużo, a na które emulsja jest najmniej czuła. Dawniejsze

emulsje panchromatyczne posiadały wyraźnie niższą czułość w zieleni, co umożliwiało stosowanie światła zielonego. Obecne zaś są mniej więcej jednakowo czułe na cały zakres widma i zastosowanie także do tych emulsji oświetlenia zielonego jest uzasadnione tylko tym, że oko ludzkie jest najwięcej czułe na tę właśnie barwę. Oświetlenie to musi być bardzo słabe i może jedynie służyć do orientowania się w ciemni, a nie wystarcza do oglądania wywoływanych zdjęć i tym samym kontrolowania wywoływania. Przed niewielu laty fabryki materiałów fotograficznych wypuściły na rynek emulsje panchromatyczne, które nazwały ortopanchromatycznymi czyli prawidłowo panchromatycznymi. Emulsje te różnią się od dawniejszych emulsji panchromatycznych tym, że posiadają mniejszą, nie przesadną czułość na barwę czerwoną. Do tego typu emulsji należy także Ultrapan Alfy. Otóż proste doświadczenie może nas pouczyć, że dla niektórych emulsji tego typu korzystne jest zastosowanie odpowiednio ciemnego oświetlenia czerwonego zamiast zielonego. Próbę możemy wykonać następująco: jeden kawałek błony czy też płyty naświetlamy przez pewien, dość długi czas światłem czerwonym przy użyciu ciemnoczerwonego filtra Hübla (filtr ciemnicowy dla wysokoczułych emulsji ortochromatycznych), drugi zaś kawałek światłem zielonym (filtr ciemnicowy Hübla dla emulsji panchromatycznych) przez ten sam czas co poprzednio i oba światła dobieramy tak, aby były sobie mniej więcej równe, co sprawdzamy przez badanie czytelności druku. Po wywołaniu porównujemy zamglenie obu próbek. Dla emulsji Ultrapan Alfy światło czerwone jest znacznie korzystniejsze.*) Światło zielone ma jednak tę jeszcze zaletę, że będąc bardzo słabym lepiej rozjaśnia nam całą ciemnię niż światło czerwone, przy którym to w pobliżu samego źródła światła widzimy doskonale, jednak po kątach mamy niemal zupełną ciemność. Przy słabym zaś świetle zielonym w pobliżu jego źródła widzimy słabo, odleglejsze zaś przedmioty stosunkowo dość wyraźnie.

Odnośnie do samego sposobu oświetlenia należy zauważyć, że oświetlenie światłem rozproszonym, odbitym, jest korzystniejsze od oświetlenia bezpośredniego. Oświetlenie światłem rozproszonym otrzymamy, jeśli przed źródło światła wstawimy mleczną szybę, albo światło skierujemy np. na sufit i dopiero światło odbite stamtąd rozświetli nam ciemnię.

Jeśli koniecznie chcemy mieć jasne światło w ciemni, które nie tylko rozświetli nam ciemnię, lecz także pozwoli na dokładne oglądanie materiału wywoływanego, to należy materiał najpierw odczulić zielenią pinakryptolową lub safraniną. W tym celu sporządzamy roztwór zawierający około 0,2 g barwika**) na litr i kąpiemy nasz materiał w ciemności przez dwie minuty. Jeśli nasz wywoływacz nie zawiera hydrochinonu, to możemy dodać odczulacza wprost do niego i po upływie dwóch minut możemy zaświecić dość jasne światło czerwone. Znieczulanie jest sposobem nieco skomplikowanym, poza tym część czynności musimy wykonać w ciemności, wreszcie wadą jest zdarzające się niekiedy zabarwienie emulsji barwikiem znieczulającym, które jednak często nie przeszkadza w kopiowaniu.

---

*) Musi być zupełnie ciemnoczerwony filtr o przepuszczalności powyżej 670 $\mu\mu$. — Red.

**) Safraninę trzeba stosować w rozcieńczeniu większym, tj. 0,2 g na 4 litry, aby uniknąć zabarwienia trwałego żelatyny. — Red.

Przy wywoływaniu indywidualnym czas wołania określano na podstawie oceny samego negatywu. W obecnej praktyce wywoływania, jak już o tym wspomniałem, nie mamy najczęściej możności kontrolowania postępu wywoływania i dlatego wywołujący powinien już znać z góry czas wywoływania, czy to na podstawie wskazań fabrycznych, czy to na podstawie własnego doświadczenia. Czas wywoływania zależy przede wszystkim od tego, jak kontrastowo chcemy wywołać nasze zdjęcie, poza tym zależy od gatunku emulsji, dalej od użytego wywoływacza i jego wyczerpania, od jego temperatury i mieszania. Wpływ mieszania jest zwykle niedoceniany; wpływ ten jest nieraz większy niż temperatury i wybitniej występuje przy wywoływaczach silnie rozcieńczonych a zatem szybko się zużywających. Przez mieszanie negatyw wywołuje się nie tylko szybciej, lecz także i równiej. Należy więc zawsze dbać o należyte mieszanie wywoływacza. W sensytometrii miesza się wywoływacz przez pędzlowanie emulsji, w praktyce jednak wystarczy kołysanie miską czy też tankiem. Początkujący ma zwykle trudności z zalewaniem płyty, zalewa bowiem płytę nie równo i otrzymuje negatyw plamisty, często z przeźroczystymi plamkami spowodowanymi przez banieczki powietrza, które trzymając się emulsji nie dopuszczały do tych miejsc wywoływacza. Zalewanie najlepiej przeprowadzić w ten sposób, że podnosimy brzeg wanienki, przez co wywoływacz spływa na jedną stronę, do wanienki na dno wkładamy płytę i przez położenie wanienki poziomo powolną falą zalewamy od jednej strony płytę. Unikamy przez to baniek powietrza przyczepionych do płyty, które powstają zwykle w miejscu spotkania się fal zalewających płytę.

Czas wołania powinien być tak dobrany, aby otrzymać jak najlepszy negatyw, to jest taki, z którego można otrzymać najwartościowszą odbitkę, czy powiększenie. Przedłużanie wywoływania ma różny wpływ na negatyw, przede wszystkim w miarę wywoływania negatyw staje się coraz bardziej kontrastowy i mniej przejrzysty zwłaszcza, gdy zdjęcie było obficie naświetlone. Poza tym z wywoływaniem wzrasta bardzo szybko ziarno negatywu, utrapienie fotografów posługujących się małymi formatami.

Niedoświadczony amator lubi swoje negatywy wywoływać bardzo mocno sądząc, że im jego negatyw będzie kontrastowszy czyli, jak mówi, wyraźniejszy, to i taka będzie odbitka. Skutkiem tego otrzymuje często negatyw nie do skopiowania. Dzieje się to dlatego, ponieważ nie posiadamy jeszcze dość miękkich papierów i na odbitce będziemy mieli puste białe plamy w światłach lub, jeśli naświetlimy przy kopiowaniu dłużej, czarne placki w cieniach. Mając za twardy negatyw musimy się uciekać do osłabiania, środka, który jest kłopotliwy i nie zawsze pewny.

Jeśli nasz negatyw wywołamy krótko, czyli, jak się to mówi, niedowołamy, to możemy uzyskać prawie zawsze poprawną odbitkę bez uciekania się do wzmocnienia, gdyż skala twardości papierów w tym kierunku a stąd i wybór jest bardzo wielki. Jednakże i tutaj kopiowanie na bardzo twardych papierach jest trudniejsze i poza tym wszelkie zanieczyszczenia negatywu, wszelkie rysy na błonie czy szkle występują bardzo wyraźnie. Stąd lepiej nie wywoływać zbyt słabo. Jeszcze więcej wymagamy od negatywów przeznaczonych do powiększania. Najczęściej stosowane aparaty do powiększeń z kondensorem zwiększają wyraźnie

kontrast negatywu, jednak papiery bromowe, których normalnie używamy do powiększeń ze względu na wyższą czułość, są mniej kontrastowe od gazowych. Wywoływanie należy tak przeprowadzić, aby przeciętny negatyw dał się dobrze powiększyć na bromie normalnym. Ważnym to jest szczególnie dla błony, na której mamy zdjęte różnie kontrastowe i różnie naświetlone motywy; wtedy negatywy twardsze powiększymy na bromie miękkim a negatywy mdłe na twardym.

Zawodowiec a także i amator, który dużo wywołuje, posługują się przeważnie wywoływaczami sporządzonymi własnoręcznie z poszczególnych chemikaliów. Mniej znacznie posługują się gotowymi wywoływaczami i tylko w tym wypadku, gdy te specjalnie odznaczają się jakimiś zaletami. Jeżeli jednak ktoś tylko dorywczo wywołuje, to będzie dla niego korzystniejszym a także i tańszym posługiwanie się gotowymi ładunkami czy stężonymi trwałymi roztworami zapasowymi, które powszechnie znajdują się w handlu. Pojedyńczy ładunek jest niewielki i zwykle jednorazowo ulega zużyciu. Wywoływacz zaś przygotowany w większej ilości ulega zepsuciu w dłuższym przechowywaniu, zwłaszcza o ile warunki przechowywania nie są całkiem odpowiednie.

Fabryka Alfa wyrabia wywoływacz metol-hydrochinonowy w ładunkach i wywoływacz skoncentrowany w płynie Aminal. Podane w przepisie użycia ilości wody do rozpuszczenia, czy też rozcieńczenia dają wywoływacze bardzo energiczne. Według mego doświadczenia korzystniej jest, zwłaszcza w lecie, rozpuszczać ładunek wywoływacza przeznaczony do rozpuszczenia w 200 cm^3 wody w 500 cm^3, a Aminal rozcieńczyć 30 częściami wody zamiast 15-toma. Przy tych rozcieńczeniach czasy wywołania są dość krótkie i dla materiałów Alfy wahają się od dwóch do pięciu minut w zależności od rodzaju emulsji.*)

Na szybkość wywoływania ma dość duży wpływ temperatura kąpieli, stąd też najlepiej wywoływać zawsze w jednakowej temperaturze np. 18^0 C. Na wywoływacze energiczne, zawierające metol, paraaminofenol a także i pirokatechinę temperatura ma wpływ niewielki i praktycznie prawie bez znaczenia, zwłaszcza jeśli te wywoływacze są silnie alkaliczne, to jest, gdy zawierają dużo sody lub potażu albo alkalia żrące.

Następstwem wprowadzenia błon zwojowych jest wywoływanie wyrównujące, stosowane w tym celu, aby można było wywoływać równocześnie zdjęcia różnie naświetlone. Wywoływacze tego rodzaju wywołują zwykle miękko i mogą wyrównać 10—40-krotne prześwietlenie i około 2-krotne niedoświetlenie w odniesieniu do zwyczajnego wywoływacza metol-hydrochinonowego. Niektóre wywoływacze, zwane wyrównującymi, nie wyrównują wcale błędów naświetlenia a jedynie pracują miękko. Jako przykład wywoływacza silnie wyrównującego błędy naświetlenia a dającego stosunkowo niezbyt duże ziarno podaję za dr. inż. Romerem wywoływacz dwukąpielowy o składzie:**)

---

*) W najbliższych dniach Alfa wypuści na rynek wywoływacz drobnoziarnisty w proszku. — Red.

**) Głównym celem stosowania tego wywoływacza jest to, aby uzyskać przedłużenie gradacji. Efekt będzie tym większy, im krótszą gradację ma dany materiał negatywowy. Ze względu jednak na długą gradację (przeciętnie $2^1/_2$ jednostki) materiałów Alfy rzadko kiedy będzie celowym stosowanie tego wywoływacza, zwłaszcza że daje stosunkowo grubsze ziarno. — Red.

I.	glicyny	15 g	II.	metolu	5 g
	siarczynu sodu	25 g		siarczynu sodu	100 g
	(lub krystalicznego	50 g)		(lub krystalicznego	200 g)
	bromku potasu	10 g		boraksu	2 g
	węglanu potasu	50 g		wody	10000 g
	wody	900 g			

Zdjęcie wywołujemy najpierw w płynie I. przez 8—10 minut w temperaturze 18° C. Następnie po spłukaniu wodą wywołujemy dalej w płynie II. przez 4—6 minut. Czasy wywoływania wahają się zależnie od gatunku emulsji.

Wywoływanie drobnoziarniste stało się bardzo aktualne w związku z ogromnym rozwojem fotografii małoobrazkowej i jest nieodzownym jej uzupełnieniem. Negatywy małe wymagają bowiem znacznych powiększeń, przy których fotograficzna gładkość tonów ulega porwaniu przez tak zwane ziarno. Powiększenia, na których wyraźnie występuje ziarno negatywu, są bardzo niemile widziane. Temu starano się zaradzić przez stosowanie odpowiedniego wywoływania oraz przez wyrób drobnoziarnistych emulsji. Mamy obecnie szereg fabrycznych wywoływaczy drobnoziarnistych, znane są nam także i recepty na sporządzanie tychże. Jedne wywoływacze drobnoziarniste poprawiają wyraźnie ziarno nie wymagając przy tym dłuższych naświetleń, inne zmniejszają wybitnie ziarno, cofają jednak praktyczną czułość materiału negatywowego i to około dwukrotnie. Do pierwszej grupy wywoływaczy drobnoziarnistych zalicza się wywoływacz z boraksem i kwasem borowym, podany przez Abrams'a, zwany krótko BB. Skład tego wywoływacza brzmi:

metolu	2 g	
hydrochinonu	5 g	
siarczynu sodu	100 g	lub krystalicznego 200 g
boraksu	2 g	
kwasu borowego	14 g	
wody do litra		

Czas wywoływania w tym wywoływaczu o temperaturze 18° C wynosi zależnie od rodzaju emulsji od 9 do 16 minut (np. Ultrapan najlepiej wywoływać 15 minut).

Z grupy wywoływaczy dających bardzo drobne ziarno podaję przepis według Sease'a:

wody	1000 g	
siarczynu sodu	90 g	lub krystalicznego 180 g
p-fenylendwuaminy	10 g	
glicyny	8 g	

Czas wywoływania w tym wywoływaczu waha się od 11 do 20 minut w temperaturze 18° C.

Po wywołaniu negatyw opłukujemy wodą i wkładamy do utrwalacza. Do opłukań dobrze jest użyć wody zakwaszonej kilkoma kroplami kwasu octowego. Do utrwalania używamy powszechnie znanego utrwalacza kwaśnego. Poleca się trzymać negatyw w utrwalaczu dwukrotnie dłużej, niż potrzeba do zniknięcia mleczności. W porze letniej stosujemy gar-



T. WAŃSKI Jesienne słońce



T. WAŃSKI Wierzby nad ruczajem



T. WAŃSKI

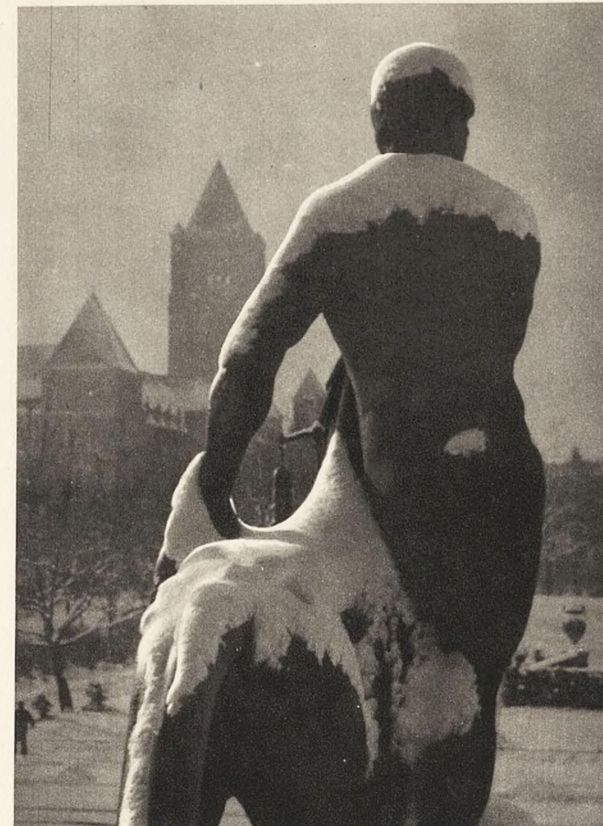
Zimowa mgiełka



T. WAŃSKI

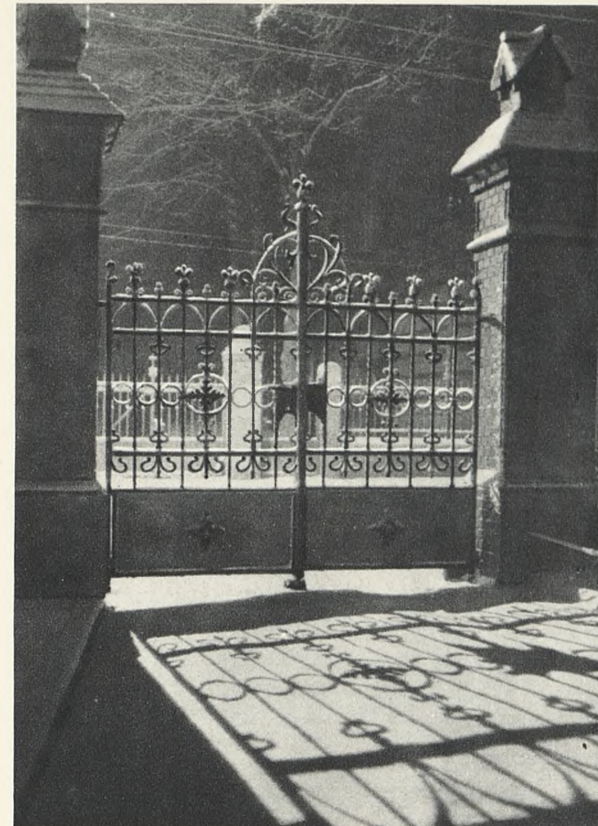
Zagroda w śniegu



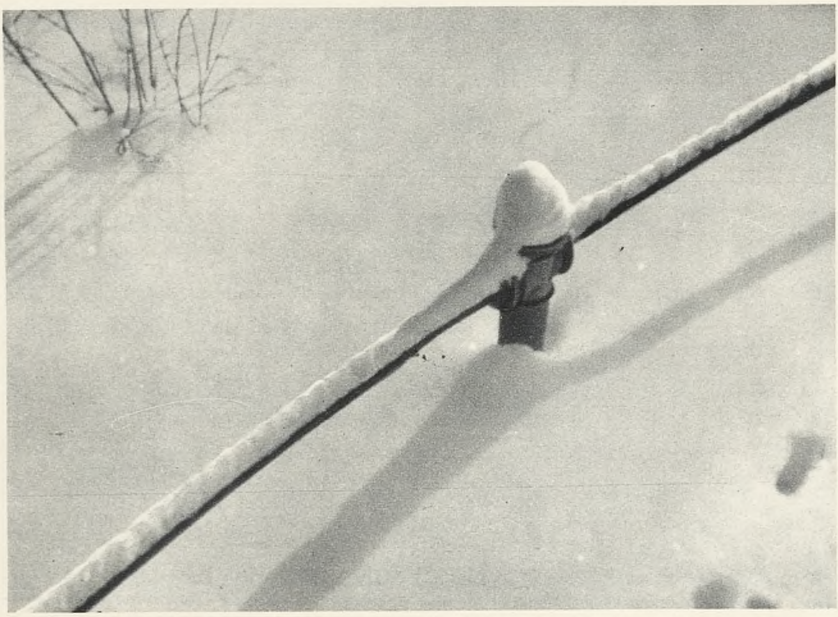


DR T. CYPRIAN Pomniki zasypane śniegiem





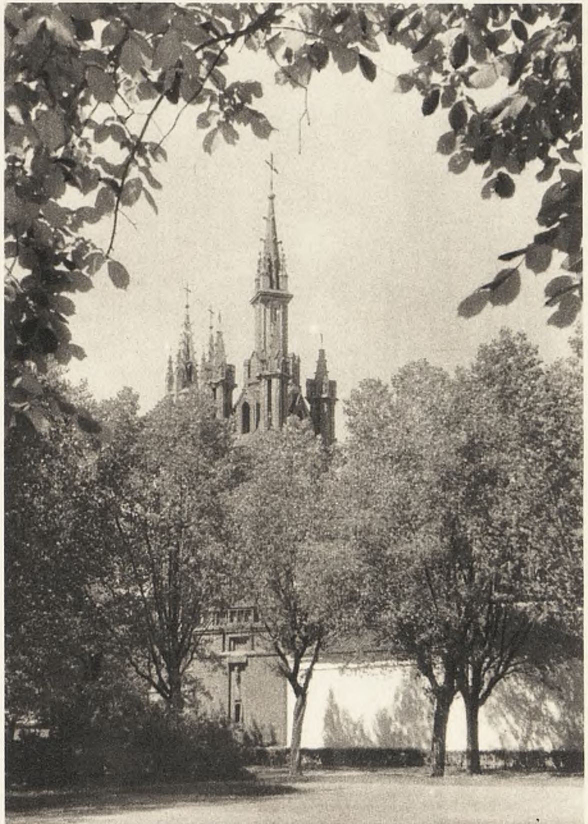
K. WALTER Grudziądz nocą



DR T. CYPRIAN — Śnieg na skwerze



DR A. M. WIECZOREK — Krajobraz w Michałowszczyźnie



Kościół św. Anny



Sosny na Karolinkach

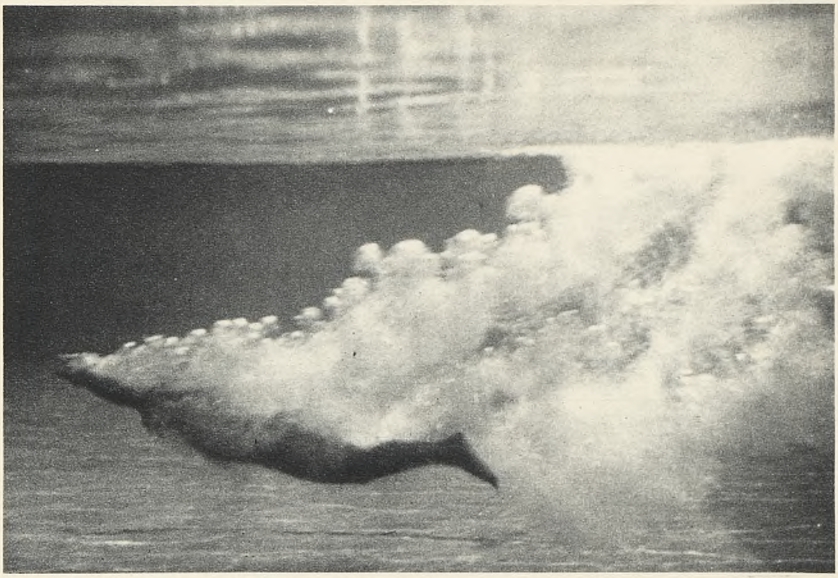
DR A. M. WIECZOREK WILNO



DR INŻ. W. ROMER — Pod wodą

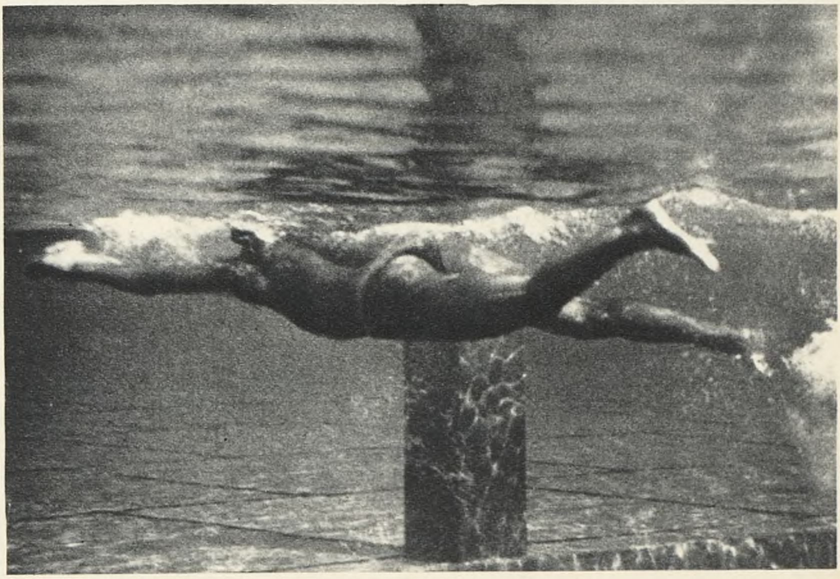


DR INŻ. W. ROMER — Pod wodą



DR INŻ. W. ROMER

Skok do wody



DR INŻ. W. ROMER

Crawl widziany okiem ryby

bowanie emulsji dla uniknięcia stopienia się jej, poza tym zgarbowana emulsja jest wytrzymalsza mechanicznie. Dla zgarbowania najwygodniej jest dodać do utrwalacza 5 g ałunu chromowego na litr.

Utrwalony negatyw płuczemy pół godziny w bieżącej wodzie, lub godzinę w często zmienianej wodzie. W końcu nasze negatywy suszymy w wolnym od kurzu i przewiewnym miejscu.

Jan Bułhak, Wilno.

Regionalizm w fotografii czyli fotografia ojczysta.

(*Czego Polska może się nauczyć od Hiszpanii.*)

Przed niewielu laty nie znaliśmy słowa „regionalizm“, ale pojęcie to nie było nam nigdy obce. Wywodziło się z przywiązania do własnego domu, do rodzimego zakątka, a rozszerzało się i uszlachetniało wskutek poczucia, że to gniazdo domowe jest jednym z wielu tysięcy innych gniazd, rozsianych po całej ojczyźnie, że ich spójnia tworzy moc fizyczną i duchową tej ojczyzny i że nasze odrębności dzielnicowe są ważne i cenne nie dlatego, że się przeciwstawiają cechom charakterystycznym dzielnic innych, lecz — przeciwnie — dlatego, że tworzą jedność w wielości, że się uzupełniają wzajemnie i składają na całość sharmonizowaną, powabną i potężną właśnie dzięki tej zjednoczonej wielości. Łatwo to unaocznić przykładem Mickiewiczowskiego „Pana Tadeusza“. Nie ma poematu bardziej „regionalistycznego“, mówiąc po dzisiejszemu, to jest bardziej zlokalizowanego dzielnicowo pod względem ludzi, miejsca, wypadków, kolorytu krajobrazowego, stylu i nawet języka. A jednocześnie — nie ma dzieła bardziej wszechpolskiego, wywołującego głębokie wibracje pokrewne w duszy Polaka z każdej dzielnicy. Dlaczego? Bo poeta umiał wprowadzić jedność w wielości, jedność duszy polskiej. Tło wydarzeń miejscowych, zespół ludzi z zaścianka, dworu i powiatu ożywił i przepoił uczuciami wszystkich Polaków, namalował obrazy, poruszające wszystkie wyobraźnie, serca i sumienia. Rozwiązał zagadnienie regionalizmu na sto lat przed wynalezieniem tego słowa.

Objawy te, niegdyś rzadkie i tylko sporadyczne, nabierają dzisiaj rumieńców życia i uniwersalności wskutek szerokiego rozlania się prądu regionalistycznego. Objawy odrębności regionalnych nie potrzebują dziś być przemycane, nie są zmuszone do korzystania z przypadku i tolerancji, lecz mogą wystąpić gremialnie na światło dzienne, jako metoda uświadomiona i przyjęta przez cały naród. Dzisiaj zrozumiano, że nie unifikacja obyczaju i form bytu świadczy o bogactwie i duchowej mocy kraju, lecz, właśnie pielęgnowanie odrębności dzielnicowych, które mówią o wielkości i rozległości ojczyzny, o stopieniu w jedno uczucie narodowe wszelkich indywidualizmów i różnorodności. Dziś Polak szczyci się tym, że na północy i wschodzie jest inny, niż na południu i zachodzie,

nie przestając być dobrym synem swego narodu i dobrym obywatelem państwa. Dziś nikt nie wstydzi się swych odrębności dzielnicowych i nie pragnie ich zastępować jakimś skoszarowanym uniformem ogólnym. Podkreśla nawet swą tradycyjną „inność", przejawiającą się w formach życia i sposobach oddziaływania na rzeczywistość, szanuje swoiście odlane modły swego fizycznego istnienia i nie tylko nie chce się ich pozbywać, ale organizuje i upowszechnia wysiłki, by te odmienności zachować, a utrwalić jak najstaranniej te z nich, którym zagraża zmiana lub zanik z powodu nieuniknionych procesów rozwojowych życia zbiorowego. Nasz polski regionalizm jest o wiele młodszy od pokrewnych prądów europejskich, dzięki którym zachowały się takie oazy folkloru, jak Bretania i Normandia na północy Francji, lub Prowansja i Gaskonia na jej południu. A to samo znajdziemy w Szkocji i Irlandii na wyspach Brytańskich, to samo w Hiszpanii i po trochu wszędzie w Europie. Im cywilizacja kraju ma mniej charakteru mieszczańsko-industrialnego, tym więcej posiada cech regionalistycznych i odwrotnie.

Po wielkiej wojnie regionalizm zaczął przedostawać się i do fotografii i kładzie w niej podwaliny kierunku silnego i zdrowego. Jest to „fotografia ojczysta", którą bodaj pierwsze zainicjowały Niemcy w nazwie i treści „Heimat-Photographie" i w szeregu planowych norm organizacyjnych, zmierzających do systematycznego zobrazowania „wiedzy o ojczyźnie". Tam stowarzyszenia i kółka fotograficzne, rozsypane licznie po kraju, otrzymują dyrektywy naczelne i są poddane pewnej kontroli społecznej, która reguluje ich prace i zdąża do uczynienia ich najbardziej wydajnymi i wszechstronnymi. Inne kraje także poddają się temu powszechnemu prądowi i ostatnio Francja odznaczyła się dodatnio w tym kierunku dzięki inicjatywie prywatno-społecznej, bez udziału czynnika państwowego, co odpowiada różnicom psychiki niemieckiej a francuskiej, z których pierwsza jest zmechanizowana, a druga — indywidualnie samoczynna.

Polska dotychczas tylko „przysłuchuje się" tym wieściom z za kordonów granicznych, ale będzie musiała — siłą nieuniknionych prądów czasu — doganiać zachód i uczynić sprężysty skok naprzód w fotografowaniu ojczyzny. Są bowiem w życiu narodów momenty, kiedy atmosfera pewnych idei przenika je na wskroś i zmusza do czynu pod groźbą zdystansowania. Dlatego w piśmiennictwie fotograficznym należy dziś zapomnieć na jakiś czas o kontrowersjach estetycznych i skierować tematowość w łożysko regionalistyczne, do uprzytomniania sobie tego, co Polska posiada cennego w przeszłości i do pokazywania nowych wartości, jakie wytwarza jej warsztat państwowy i społeczny. Trzeba dużo mówić i pisać o n o w e j s ł u ż b i e, do której powinniśmy zaprząc kamerę fotograficzną. Przekonamy się zresztą, że ta służba nie umniejszy naszych ambicyj artystycznych, nie pozbawi nas udziału w odtwarzaniu piękna plastycznego.

Zanim rozwinę szczegółowo i praktycznie sposoby osiągnięcia tych celów, sposoby stworzenia w Polsce „fotografowania ojczyzny", która nie posiada nawet jeszcze ustalonej nazwy, wskutek czego tłumaczymy ją żywcem z niemiecka przez „fotografię ojczystą" (Heimat-Photographie), chciałbym jej zadania i osiągnięcia przedstawić na żywym przykładzie,

który zawsze poucza najprościej i najwięcej. Sięgnijmy w tym celu do Hiszpanii. Nie do tej dzisiejszej, ogarniętej pożogą wojny domowej i zasypanej gruzami miast i kościołów, wydanych na zniszczenie przez wichrzycieli i doradców zagranicznych, ale do tej niedawnej z przed paru lat, gdy armaty milczały, a sztuka miała prawo głosu. Chcę mówić o pięknej i poważnej pracy Jose'go Ortiz Echagüe nad folklorem hiszpańskim, prowadzonej od przeszło dziesięciu lat przez tego znakomitego i utalentowanego fotografika z wielką umiejętnością i z gorliwością, graniczącą z poświęceniem. Wyrzekł się on swych zamiłowań pejzażowych, odrzucił pokusy krajobrazu, który go nęcił najwięcej, żeby swe nieliczne wczasy oddać na usługi regionalizmu, na studiowanie stroju i obyczaju hiszpańskiego, wypieranego coraz więcej przez uprzemysłowienie i szablony życia miejskiego. Powiedział sobie, że musi ożyć w sztuce to, co ma umrzeć w życiu. Od lat wielu każde swoje niedługie wakacje letnie, to jest czas, jaki mu pozostawia stała praca konstruktora lotniczego, oddaje umiłowanemu przedmiotowi, objeżdża i obchodzi swą rozległą ojczyznę, poznaje i pogłębia wiedzę o odrębnościach charakterystycznych każdej dzielnicy. A różnice te są olbrzymie, gdyż, jak sam mówi, między Baskiem a Andaluzyjczykiem, lub między mieszkańcem Galicji i Walencji zachodzi taki dystans, jak między autochtonem z Alaski a Gauczosem z Pampasów. Podobnież strój narodowy prowincyj hiszpańskich przedstawia nieskończoną różnorodność i nawet to, co z niego dziś pozostało, utworzyć by mogło muzeum tak bogate, jakiego nie dałoby się skompletować z żadnego innego kraju o przestrzeni równej Hiszpanii. Jest ona krajem ostrych kontrastów. Od pustynnych równin Aragonu i Kastylii do urodzajnych ziem Galicji i Asturii, od mglistych wybrzeży północnych do skalistych szczytów Sierra Moreny podróżnik przechodzi bezpośrednio i nagle, jakby skokami zwiedzał najodleglejsze i najniepodobniejsze kraje Europy. A w związku z terenem przychodzi rozmaitość ubiorów i zwyczajów ludzi, wygląd obejścia gospodarskiego i domowego, wnętrza mieszkalnego, charakter jarmarku, procesji, festynu i pochodu, typ fizyczny i duchowy.

Uzbrojony w dużą kamerę z trójnogiem, Ortiz Echagüe dokonywa tysiące zdjęć tego barwnego, mocno indywidualnego świata hiszpańskiego, przejęty pragnieniem i poczuciem obowiązku, by nie zaginęło nic z jego wymowy plastycznej i folklorystycznej. Czy fotografując tworzy on dokumenty krajoznawcze? I tak i nie. Tworzy obrazy rodzajowe o wysokim poziomie artystycznym, ale czyni to z tak precyzyjnym i zamiłowanym oddaniem szczegółu, z tak umiejętnym uwydatnieniem materiału i ornamentyki, że spełnia jednocześnie dwa zadania — artystyczne i naukowe. Obrazy Echagüe zaczynają pokazywać się na wystawach międzynarodowych mniej więcej od roku 1925 i wywierają głębokie wrażenie swoją odrębną tematowością i ujęciem, pełnym prawdy artystycznej. Szczególna wyrazistość i jakaś pasja południowego człowieka i słońca przebija w tych obrazach, niepodobnych do niczego znanego i walory te czynią niebawem autora sławnym, cenionym i osypanym odznaczeniami we wszystkich stronach świata. W wyniku pracy Echagüe zostaje wydany album pod tytułem „Typy i stroje Hiszpanii", który zawiera wybór najcelniejszych prac folklorystycznych i rodzajowych

w stu sześćdziesięciu dużych planszach, wzorowo odbitych na pięknej matowej kredzie. Książka, zaopatrzona w komentarze autora, została przełożona na kilka języków i wydana w wielu krajach europejskich i jeszcze powiększyła uznanie i rozgłos autora. Jest on zapewne jedynym i bezkonkurencyjnym fotografikiem świata, co umiał połączyć gruntowną informację folklorystyczną z ujęciem obrazowym, malowniczym i z pogłębieniem psychologicznym tematu. Portrety w krajobrazie, grupy rodzajowe, studia postaci, głów i twarzy, całe zbiorowiska ludzkie we właściwym otoczeniu lub tylko małe fragmenty w zbliżeniu niemal kinematograficznym, wszystko w gorącym słońcu południa, w mocnych twardych załomach cieniowych i w surowej ekspresji prymitywu ludzkiego, — wszystko to ubarwione przepyszną mozaiką ubioru bogatego, niesłychanie ozdobnego, przelewającego się jakąś szlachetną średniowieczną bujnością, tworzy obraz jedyny w swoim rodzaju, malujący kraj i człowieka, w jego typie intymnym i specyficznym. Intuicja z jaką umiał Echagüe podchwycić i oddać te cechy narodu hiszpańskiego, wysokie walory estetyczne jego obrazów fotograficznych składają się na szczególną „Geografię Ludzką", która ustala i objawia typ narodowy i pozwala na pierwszy rzut oka odróżnić go od innych. Zmusza do okrzyku zachwycenia, ale i do uradowanego rozpoznania: to jest Hiszpania! to są Hiszpanie!

Jest to wysoką ucztą duchową — widzieć, jak wielki artysta, znający do gruntu ojczyznę i oddający jej wszystkie siły talentu i przywiązania, prowadzi ten nieskończony ciąg postaci malowniczej Hiszpanii, wyczarowany z jego cudotwórczego aparatu. Oto obraz „Castellano" — chłop kastylski w szerokim kapeluszu ze spaloną skórą policzków i przenikliwem spojrzeniem zmrużonych w słońcu oczu. Oto „stróż z Pedrazy" o twarzy starej owcy, odstających uszach i chytrym uśmiechu bezzębnych ust. Oto — „Angelus" inny podobny do tamtego starzec, zatopiony w modlitwie na tle obronnych murów, baszt i wieżyc Segowii, oto „Starcy z Turegano" również na tle starożytnej fortecy, rozmawiający ze sobą z takim wyrazem, jakby jeden chciał ugryźć drugiego. A dalej „Burmistrz" w kapeluszu z olbrzymim rondem, który pewnie nie zmienił kształtu od czasów króla Ferdynanda i Izabelli Katolickiej. Burmistrz jest ubrany w obcisłe wyszywane spodnie i krótką kurtę, na którą narzuca i nosi szeroki fałdzisty płaszcz, sięgający do ziemi, niczym mantia dawnych wysokich dostojników. Dalej „Dziewczyna z Lagartera" w Kastylii o rysach smukłych, rasowych i oczach palących, zachylona w ciemny szal, mająca niemniej wdzięku i dystynkcji od damy z najwyższego rodu. Obok, z tejże Lagartery, „Matka z bożyszczem" tuli małą roczną dziewczynkę do siebie, — a ta dziewczynka w sutym stroju narodowym, świecąca od złotych wyszywań i świecideł, wygląda naprawdę jak mały bożek, sztywnie promienisty w swych uroczystych ozdobach. Inna matka trzyma takie same uśpione maleństwo i pieści je wzrokiem rozkochanym. A zaraz potem dwie sześcioletnie dziewczynki występują z porysowanego tła starego muru w całym przepychu stroju odświętnego, którego nie powstydziłaby się księżniczka krwi, i mają na twarzy wyraz dumy, godny magnackich dzieci. A są to wszystko — zwyczajni chłopi hiszpańscy, mieszkańcy wiosek i małych mieścin, jedne z wielu postaci

typowych dalekiego Iberyjskiego lądu, jeszcze nietkniętego przez „skanalizowaną“ cywilizację europejską.

Oglądając tę galerię stu sześćdziesięciu obrazów, nie wiadomo, co wybrać i o czym mówić. Chciałoby się pokazać je wszystkie fotografom polskim i przekonać, że przy skoordynowaniu naszych wysiłków i talentów moglibyśmy mieć i z Polski taką galerię typów i niemniej wartościowe obrazy regionalne. Wracamy do wzoru hiszpańskiego. Oto dwie kastylianki z Toledo ugwarzają z uśmiechem równie czarownym jak ten, którym Cyrce usidlała wędrowców w mitologii klasycznej. Ale tuż obok inna kastylianka modli się z całą żarliwością ludowego sentymentu religijnego. Aragońskie staruszki w sztywnych i kańciastych mantiach czarnych, osłonięte aż do oczu, występują w kruchcie kościelnej, jak widziadła ze świata cieni. Trzy inne Aragonki, otulone białymi zawojami, tchną boleściwym wyrazem modlących się ust, który przywodzi na pamięć sceny biblijne, a inna grupa, nabożnie skamieniała, ma nieruchomość marmurowych grobowców. Ksiądz z ambony przemawia do wiernych, zasłuchanych w surowym skupieniu pomarszczonych twarzy. A dla kontrastu — oto „Sprzeczka w Alava“ — w tumulcie kobiecych postaci i fruwających spodnic, dwie donny wodzą się za czuby i zioną przekleństwami w rozwydrzonej złości.

Andaluzyjscy pastusi od koni mają profile tak rasowe i cienkie, a ubiory tak malowniczo wytworne, że mogliby budzić zazdrość w angielskim lordzie-koniarzu. Andaluzyjskie dziewczęta i kobiety, smukłe i wabne, noszą na głowie najwyższe na świecie grzebienie i upinają je całą górą jedwabistej przejrzystości koronkowych szalów, nosząc ten strój z dumnym wdziękiem królewien. A w Walencji, gdzie są rozpowszechnione walki byków, gdzie nie tylko toreadorzy, ale i cała młodzież męska jeździ świetnie konno, tam nawet dziewczęta biorą udział w tych korowodach jezdnych i orszakach świątecznych i każda jedzie obok na koniu swego towarzysza, wdzięczy się jasnym uśmiechem i prześliczną suknią o kształtach krynoliny, rozścieloną szeroko i współzawodniczy wzorzystością stroju z przybraniem rumaka, całkowicie zakrytego kapą, wisiorkami i przeróżnymi ozdobami, co razem czyni orgię kwiecistego przepychu i słonecznej radości życia. Ale — prawem kontrastu, który tu występuje na każdym kroku, — hieratyczne postacie kobiet z Extremadury, kroczących z dzbanami wody na głowie, jak niegdyś niewiasty z Ziemi Świętej, — te przypominają o twardym obowiązku codziennego trudu. Jeśli strój męski działa smukłością linii i trafnością harmonijnych proporcyj, to ubiór kobiecy operuje płaszczyznami, i na szerokich mantylach, na bufiastych i fałdzistych spodnicach, na barwnych chustach, szalach, okryciach rozsypuje łąki kolorowej kwiecistości, zwikłane arabeski i desenie, przepych najwybredniejszych tkanin, jedwabi, adamaszków, nasiąkłych maurytańską wymyślnością wzoru i barwy. Taka kobieta z Alberca (Salamanka), obwieszona klejnotami paciorków i amuletów, wygląda jak indyjskie bóstwo. Inna z Extremadury nie ustępuje damom dworu Filipów i Karlosów w sztywnej napuszystości, w rozstrzępieniu krynoliny i w misternej budowie wysokiego kapelusza, dostojnie napiętrzonego w dziwaczne formy. Żona burmistrza z Segowii patrzy ze swojej koronkowej krezy z powagą starego portretu, a dziewczyna

z Nawarry, cała inkrustowana klejnotami, narzuciła mantię o sobolowym deseniu ze słodkim wdziękiem bohaterki Szekspirowskiej tragedii.

Ale wróćmy jeszcze do mężczyzn. Liczne krzyżowania ras w ciągu stuleci burzliwej historii Hiszpanii wytworzyły skojarzenia etniczne o przedziwnej fizjonomice. Baskijski rybak trzyma wiosło z gestem średniowiecznego rycerza — rzekłbyś, nie wiosło to, tylko miecz albo halabarda, a jego orli profil i suchy, ściągłe rysy mają w sobie coś cezarowego. Baskijski marynarz — typowy wilk morski — o pergaminowej twarzy, głęboko rzeźbionej, spogląda z patriarchalną majestatycznością. Stary lis szczwany, „Lino w żałobie", ostronosy z wpadniętymi wargami, ma w oczach iskierki przebiegłej mądrości wieku, a jego wysoki cylinder i płaszcz z sutą peleryną był z pewnością taki sam przed pięciuset laty i pozostał niezmiennie stylowym. A tło i otoczenie tego przepięknego, wyrazistego świata? Procesje kościelne, obrzędy pogrzebowe, pochody rybaków, obwieszonych sieciami i niosących wiosła, jak bitewne sztandary, murowane łuki i arkady domów i podwórzy, dalekie perspektywy murów miejskich, scenerie skalistych szczytów i poszarpanych górskich krawędzi, zaciszne „patio" (podwórza), z drewnianymi galeriami, rzezanymi z wysokim poczuciem zdobniczym, — wszystko dyszy urzekającym egzotyzmem kraju o wielkiej kulturze plastycznej, o zajmującym obliczu własnym, niesłychanie ekspresyjnym, kraju, zewsząd ograniczonego morzami i górami, odciętego mocno od głupiego szychu cywilizacji fabrycznej i żyjącego własnymi formami i ideami. To jest prawdziwa Hiszpania, to wierny jej obraz narodowy w postaci czystej, nieskażonej i mistrzowsko odtworzonej. To Hiszpania już nie Goyi i Velasqueza, tylko — fotografika Jose Ortiz Echagüe, godnego spadkobiercy tamtych wielkich malarzy hiszpańskich. I ta Hiszpania XX wieku w wszechstronnym obrazie fotograficznym jest pierwszorzędnym dokumentem regionalistycznym, jest księgą „fotografii ojczystej", jest archiwalnym zbiorem zabytków krajoznawczych, które pozostaną trwale, jako chlubne zastosowanie najmłodszej sztuki graficznej dnia dzisiejszego.

Dlaczego opowiadam tak obszernie o fotografiach etnograficznych z Hiszpanii, tak mało u nas znanych, tak dalekich nam i obcych? Dlaczego mówię o obrazach, których pysznego kształtu i barwy słowo nie potrafi oddać należycie, bo opis literacki nigdy nie dorówna obrazowi plastycznemu? Nie uczyniłem tego bez intencji, i celowej i z góry powziętej. Pragnę na tym przykładzie pokazać, jaką w Polsce może i powinna być fotografia współczesna, jakimi ma iść torami, jeśli ma pulsować zgodnie z rytmem czasu, być naprawdę regionalistyczną i tworzyć księgi o ojczyźnie. Pragnę położyć nacisk na to, że tego ważnego i szczytnego zadania nie spełnią ani ci, którzy będą poszukiwali wyłącznie impresyj artystycznych, ani ci, co się zasklepią w suchym i dokumentarnym kopiowaniu fotograficznym życia polskiego. Pierwsi niczego nie nauczą, drudzy — nikogo nie wzruszą, a pouczenie bez wzruszenia jest równie mało warte i skuteczne, jak wywołanie emocji bez wskazania jej źródła i przyczyny. Dopiero te dwa elementy zjednoczone i wspierające się wzajem złożyć się mogą na prawdziwe obrazowanie regionalistyczne, które, będąc rozszerzone do wszystkich

dziedzin życia naszego, utworzy przyszłą „fotografię ojczystą“. W jej osnowie musi leżeć w równej mierze nauka i sztuka, wiedza, znajomość przedmiotu i artyzm oddania, jako dwa czynniki równouprawnione. Widzieliśmy na przykładzie, jak trzeba było połączyć zapał badacza z wyczuciem plastyka i kolorysty, żeby przedstawić tak obrazowo i dogłębnie Hiszpanię i Jose Ortiz Echagüe daje nam najlepszą wzkazówkę, jak należy prowadzić to dzieło. Przykład to dla nas tym cenniejszy, że Polska i Hiszpania mają więcej pokrewieństw, niżby się nam zdawać mogło przy dzielącej nas odległości i odrębności warunków klimatycznych i dziejowych. Pisano nieraz o tych pokrewieństwach, że wspomnę choćby artykuły prof. Lutosławskiego i jego żony, Zofii Casanowy. Pamiętać należy, że Hiszpania tak samo, jak Polska, była odsunięta od środkowo-europejskiej cywilizacji mieszczańskiej i kupieckiej, zachowała nieskażone elementy rolnicze, szlachecki i włościański, nie wyzbyła się gościnności, szerokiego gestu, szlachetnego i rycerskiego, nie utraciła ani zapomniała dawnego obyczaju, trybu życia i światopoglądu. Wszystko to samo znajdujemy w Polsce, tylko przetransponowane na odmienne warunki rasowe i geograficzne. Wszystko to samo możemy podziwiać i odtwarzać w Polsce, jeśli ją przemierzymy z aparatem w ręku, z przychylnością w sercu, z przygotowaniem i wiedzą folklorystyczną w głowie.

Uprzytomnijmy sobie tylko wielkość i rozmaitość Polski, odrębność i charakterystyczność jej dzielnic tak odmiennych, jak Śląsk a Polesie, Huculszczyzna a Krakowskie, Łowicz a Kaszuby, Pomorze a Wołyń, Podhale a Wileńszczyzna. Jeśli nie mamy ruin i skalistych grodów, przyczepionych do szczytów górskich, to mamy za to bezmiar wód i lasów, niemniej wymownych i malowniczych, mamy puszcze i moczary, góry i podgórza, miasteczka, osady, dwory, plebanie i kościoły, mamy wiele innych rzeczy, które dadzą naszemu folklorowi tło bogate i wyraziste, choć odmienne od południowego, a ten folklor wystąpi wśród właściwego otoczenia domowego, obyczaju, sprzętu i obrzędu niemniej plastycznie, a nawet kolorystycznie, jeśli go odtworzy nie oschłe narzędzie naukowca, ani roztrzepana kamerka amatorskiego strzelca, lecz uważne i wnikliwe oko i płyta artysty wzoru Echagüe, człowieka, który umie czuć, widzieć, kochać, który ma wiedzę przedmiotu, nie pracuje dorywczo i bezplanowo, który docenia wagę tematu i nie uważa go za jeden z wielu, mogący być zastąpiony innym.

Nie lekceważymy bynajmniej pracy amatorskiej w dziedzinie krajoznawczej, zwłaszcza tej, która jest podejmowana z uwagą i rzetelnością, przynależną tak wielkiemu zagadnieniu. Owszem, każdy wysiłek w tym kierunku będzie pożytecznym przyczynkiem, jednym z wielu stopni, po których musi się zacząć wzpinać fotografia regionalistyczna. Ale tego jest za mało: motywy krajoznawcze są uprawiane od dawna, ale bez metodyki naukowej i bez pogłębienia artystycznego praca ta nie wyjdzie ze stadium rozproszkowania i chaosu. Bo zważmy, że regionalizm prawdziwy odtwarzać powinien fotograficznie dwie strony życia: widomość zewnętrzną rzeczy i ludzi, ujętą w sposób charakterystyczny, typowy i wszechstronny, i — co najważniejsza — duszę narodową, wyraz rzeczy i psychikę ludzi. Więc będzie to i portret psychologiczny i studium rzeźbiarskie rysów twarzy obok dokumentu kostiumowego, i cała historia

ludzkich przeżyć, namiętności, radości i smutków, doli i niedoli, przedstawionej obrazowo, w dobrej kompozycji fotograficznej.

Rozprawa moja rozrosła się i tak poza granice, zakreślone przez redakcję „Nowości Fotograficznych", nie mogę przeto rozwodzić się nad przykładami fizjonomiki etnograficznej dzielnic polskich. Ale wspomnijmy podhalańskie postacie i oblicza w interpretacji graficznej Skoczylasa, a zrozumiemy łatwo, co może wydobyć fotografika z naszego ludu, jeśli pójdzie drogą, wskazaną przez Echagüe.

Na zakończenie, żeby nie poprzestać na rozważaniach ogólnych, szukam realizacji konkretnej. Czy nie mogłoby Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, jako instytucja centralna, mająca tyle oddziałów po całej Polsce, wejść w porozumienie z Towarzystwami Fotograficznymi i przystąpić do nakreślenia planu takiego opracowania Polski. Może byłoby przy tym potrzebne oparcie o czynniki urzędowe, może poparcie Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji. W każdym razie jest oczywistą potrzeba planu szerokiej akcji regionalistyczno-fotograficznej, która z czasem utworzyłaby wielką księgę obrazowej „Wiedzy o Polsce", a jako pierwszy jej tom niechby naszą ambicją było stworzenie chociażby jednej takiej książki, jaką obdarzył Hiszpanię — Jose Ortiz Echagüe, kto wie, czy nie największy z fotografików świata.

Dr Inż. Witold Romer, Lwów.

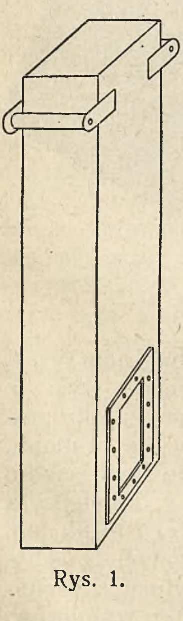
Fotografia pod wodą.

O wartości wszelkiego dzieła sztuki plastycznej decyduje ostatecznie zawsze forma. Dotyczy to oczywiście także i fotografii. Treść nawet zupełnie codzienna i trywialna, o ile zostanie ujęta w ramy doskonałej kompozycji, o ile szczegóły najzupełniej banalne staną się interesujące przez pomysłowo przeprowadzone oświetlenie, przez dowcipnie pomyślane przeciwstawienia i kontrasty w kształcie czy też wartościach tonalnych, może stać się tematem dzieła sztuki o najwyższej wartości artystycznej. Uznając w całej pełni znaczenie powyższych czynników nie można jednak zaprzeczyć znaczenia treści niecodziennej i egzotyzmu. Nie tylko budzi ona zainteresowania u widza, który pożąda stale elementów nowych, ale przede wszystkim działa zapładniająco na artystę, daje mu nowe przeżycia, pobudza do nowych pomysłów kompozycyjnych, do nowej twórczości. Dla zdobycia nowych motywów odbywano dalekie podróże, sięgano do mikroskopu, powstała specjalna szkoła malarska zajmująca się malowaniem z powietrza itd. Istnieje jednak kraina łatwo stosunkowo dostępna roztaczająca egzotyczne krajobrazy, obfita w bogate efekty światłocienia, bardzo też interesująca z punktu widzenia sportowego, która dotychczas zupełnie nie jest eksploatowana. Kraina ta znajduje się pod powierzchnią wody.

Krajobrazy te to dna naszych rzek i stawów pokryte ciekawą roślinnością, z których wznoszą się długie liany nakryte szerokimi tarczami liści nenufarów, zamieszkałe przez bogatą faunę. Szczególnie piękne

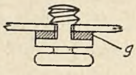
wodorosty znajdują się w naszych jeziorach i rzekach na Pojezierzu np. w Brdzie, które prócz tego charakteryzują się czystą bardzo wodą. Nie mówię w tej chwili już o niezwykle bujnym i bogatym życiu wód egzotycznych. Efekty świetlne to tysiączne błyski w bańkach powietrza, załamania na krawędzi pływających przedmiotów i refleksy w powierzchni wody, która oglądana od dołu charakteryzuje się odbiciem zupełnym tworząc najidealniejsze zwierciadło. W normalnych warunkach kraina ta jest bardzo tylko niezupełnie dla obiektywu i dla oka ludzkiego dostępna, gdyż kryje ją ruchliwa powierzchnia wody, granica dwóch ośrodków optycznych o różnym współczynniku załamania. Dzięki ruchliwości tej powierzchni przedmioty pod wodą widzimy niewyraźne i zniekształcone a nawet, gdy idealnej tafli wody nie zakłóca najmniejsza fala musimy przez poziomą płaszczyznę patrzyć zawsze z góry. Kąt widzenia przy tym, dzięki właściwościom ośrodków o wyższym współczynniku załamania jest zawsze wysoki, a ponadto obraz zakłócają zawsze bardzo znacznie odbicia w powierzchni wody. Wreszcie wszystkie efekty, których dostarcza widziana od dołu powierzchnia wody są dla nas niedostępne. Cały ten świat widujemy jedynie przez szybę akwarium.

Krainę tę jednak łatwo udostępnić przy pomocy nieskomplikowanych urządzeń. W najprostszym wypadku, jeśli chodzi nam tylko o fotografowanie dna, możemy posługiwać się tubą, zamkniętą z jednej strony szczelnie osadzoną szybką. Tubę tę nasadzamy na obiektyw aparatu lub co jest wygodniejsze, zwłaszcza gdy posługujemy się kamerą miniaturową, w odpowiednio ukształtowany wolny otwór tuby wsadzamy cały aparat. Urządzenie to nietrudno w ten sposób wykonać, aby umożliwić obsługę aparatu bez jego wyjmowania. Przy odpowiednich wymiarach okienka, możliwe jest normalne posługiwanie się celownikiem i dalomierzem aparatu.



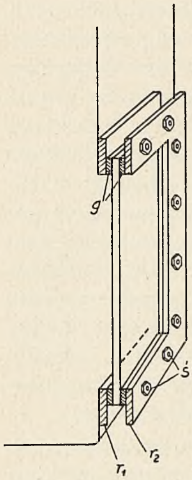
Rys. 1.

Urządzenie to pozwala na wykonywanie zdjęć pionowych i skośnych pod wodą, nie umożliwia jednak zdjęć poziomych i skośnych z dołu do góry, na których widoczna byłaby powierzchnia wody, nie pozwala spojrzeć na świat okiem ryby. Dla dokonywania takich zdjęć musimy aparat zanurzyć pod powierzchnię wody posługując się urządzeniem przedstawionym schematycznie na rys. 1. Jest to prostokątne pudło metalowe takich wymiarów, aby można było wsunąć aparat i rękę. Wymiary nie powinny być zbyt wielkie, aby niepotrzebnie nie zwiększać wyporności przy zanurzeniu aparatu w wodzie. (Np. dla aparatu Leica światło rury 145×80 mm długości 40—60 cm.) Uchwyty w górnej części rury służą do trzymania aparatu w czasie pracy pod wodą. Powinny one być dość masywne i duże, gdyż spokojne utrzymanie aparatu w wodzie płynącej lub sfalowanej wymaga nieraz dość dużo siły. W dnie znajduje się śruba statywowa do przymocowania aparatu, uszczelniona gumą (rys. 2), a w bocznej ścianie u dołu okienko z wstawioną szczelnie szybką szklaną. Urządzenie to wykonają nam w każdym warsztacie



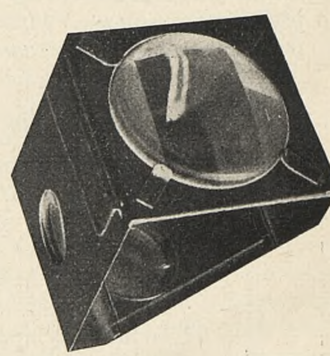
Rys. 2.

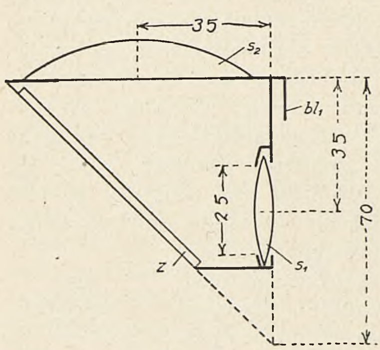
mechanicznym. Przykład wykonania uszczelnionego okienka podaje rys. 3. Szybka ściśnięta jest między dwoma ramkami z grubej blachy mosiężnej r_1 i r_2 przy pomocy śrubek *ś* i uszczelniona z obu stron gumą *g*. Ramka r_1 przylutowana jest do pudła i główki śrub szczelnie zalutowane. Szybka powinna być wykonana ze szkła lustrzanego najlepiej 3 mm. Może jednak być także dobre szkło okienne. Wielkość okienka musi być tak dobrana, aby mogła objąć wygodnie obiektyw aparatu i specjalny celownik, o którym będzie jeszcze mowa. Przy aparacie Leica np. wystarczy 6×9 cm, przy czym wymiar dłuższy umieszczamy pionowo. Jeśli rozporządzamy aparatem zwierciadłowym, okienko musi objąć tylko obiektyw, względnie obiektywy aparatu i może być znacznie mniejsze, celownik bowiem odpada, zastępuje go nam matówka aparatu zwierciadłowego. Urządzenie w tym wypadku jest już gotowe. Potrzebujemy jeszcze tylko dostatecznie długiego wężyka i możemy wyruszyć w krainy podwodne.



Rys. 3.

Posługując się aparatem zwyczajnym nie możemy oczywiście użyć wbudowanego w aparat celownika Newtonowskiego. Nawet jeśli aparat posiada celownik tzw. zwierciadlany, w którym obraz widoczny jest patrząc z góry, nie będzie on odpowiadał swemu zadaniu, gdyż daje obraz zbyt mały. W tym wypadku musimy skonstruować specjalny celownik. Najlepiej do tego celu nadaje się wspomniany już celownik zwierciadlany, który musi być jednak dostatecznie duży. Musimy bowiem pamiętać, że obraz widzimy tylko w celowniku i nie możemy mu się najpierw przyjrzeć poza celownikiem a potem dopiero nastawiać.

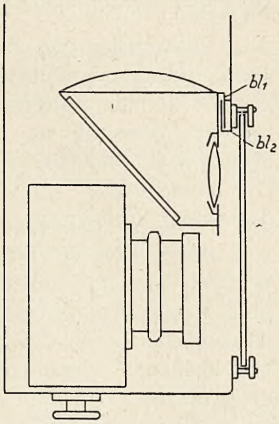

Rys. 4.



Rys. 5.

Celownik taki przedstawia nam rys. 4, a jego budowę schematycznie rys. 5. S_1 jest to dwuwypukła soczewka okularowa o ogniskowej 71 mm tj. o sile 14 diopt., *z* jest to zwyczajne tanie zwierciadło szklane, zaś s_2 soczewka z kondensora o średnicy 60 mm i ogniskowej 70—80 mm. Celownik ten możemy wykonać z blachy, z drzewa lub nawet z tektury z zachowaniem podanych na rysunku wymiarów. W górnej powierzchni, na której spoczywa soczewka s_2 wycinamy otwór prostokątny o odpowiednich wymiarach, (33×50 mm dla aparatu o for-

macie 24×36 mm i ogniskowej 50 mm), przy czym bok dłuższy ma być równoległy do krawędzi pryzmatu (poziomo). Blaszka bl_1 przebiegająca na całą szerokość celownika służy do zawieszenia w pudle na blaszce przylutowanej bl_2 rys. 4 i rys. 6. Celownik ten, w którego teorię nie będę tu wchodził, jeśli jest prawidłowo wykonany daje dokładne ograniczenie obrazu bez potrzeby określania położenia oka. Wycinek jest ten sam, niezależnie czy patrzymy prostopadle czy skośnie, co w praktyce jest bardzo wygodne (przy zbyt skośnym patrzeniu obrazu nie widzimy).



Rys. 6.

Gdy chcemy się posługiwać opisanym urządzeniem przykręcamy najpierw aparat do dna dbając o to, aby był przymocowany równolegle do szyby, a następnie zawieszamy celownik. Dla uruchomienia migawki musimy oczywiście użyć odpowiednio długiego wężyka. Po przykręceniu aparatu do dna pudła i zawieszeniu celownika możemy niektóre manipulacje, jak np. naciąganie migawki, przesuwanie filmu wykonywać łatwo sięgając ręką z góry. Dla dokonywania innych będzie trzeba celownik wyjąć, aby uprzystępnić dostęp do aparatu, co jest czynnością bardzo prostą.

Przechodząc do opisu techniki fotografowania należy zauważyć, że już samo oglądanie świata podwodnego „okiem ryby“, jak go widzimy w celowniku po zanurzeniu instrumentu w wodzie, daje dużo przyjemności. Przed przystąpieniem do zdjęć należy oswoić się z oglądaniem tego obrazu, a także z tym, że w celowniku, podobnie jak w zwierciadlance prawa i lewa strona są przestawione, o czym trzeba pamiętać przy fotografowaniu przedmiotów w ruchu. O ile woda, w której przyrząd zanurzamy, jest bardzo zimna, należy unikać zbyt długiego manipulowania ręką w zanurzonym pudle, gdyż wilgoć, którą zawsze ciało ludzkie wydziela, spowoduje zapocenie się szybki od środka. Gdy szybka się zapoci, czego nie zawsze możemy uniknąć, nie musimy koniecznie wszystkiego wyjmować dla jej wyczyszczenia, lecz zazwyczaj wystarcza ograć ją dłonią od zewnątrz. Zanurzając należy najpierw ochłodzić dobrze tylną ścianę pudła, kładąc je na powierzchnię wody, aby spowodować skroplenie znajdującej się w powietrzu pary wodnej.

Fotografia podwodna stawia wysokie wymagania od czystości wody, zwłaszcza gdy mamy na myśli ludzi lub duże przedmioty. Wodę, w której widzimy wyraźnie dno na głębokości jednego lub półtora metra, uważamy zazwyczaj za zupełnie czystą. Jeśli jednak chcemy zdjąć pływaka w wodzie, musimy fotografować przez warstwę wody co najmniej kilku metrowej grubości, która okaże się zazwyczaj wyraźnie mętna. W wodzie kryształowej czystości, jaką spotykamy w jeziorach górskich lub w basenie pływackim bezpośrednio po zmianie wody, możemy fotografować na odległość 50 m i więcej, dalej nawet niż widzi ludzkie oko w niesłychanie pięknym, głębokim szafirze takiej wody. Wiadomo bowiem, że światło niebieskie działa na płytę prawie tak samo silnie, jak światło

białe. Dla aparatu fotograficznego zatem woda jest bardziej przejrzysta, niż dla oka. Jednakże już np. w jeden dzień po zmianie wody możemy w basenie fotografować zaledwie na odległość kilku metrów. Dla fotografii „krajobrazu" w wodach naturalnych, który ma z reguły małe wymiary, wystarcza to zazwyczaj zupełnie.

Posługując się zwierciadłówką nastawiamy na ostrość na matówce. Jeśli jednak posługujemy się zwyczajnym aparatem musimy odległość nastawiać na podziałce. Należy przy tym pamietać, że pod wodą odległości skracają się pozornie w przybliżeniu o $^1/_4$. Jeśli zatem odległość rzeczywista wynosi 4 m należy nastawić na 3 m, aby zdjęcie było ostre. Zwierciadłówka oczywiście te różnice sama kompensuje, podobnie jak dalomierz optyczny, gdybyśmy go mogli użyć pod wodą.

Ilóść światła pod wodą jest bardzo różna i zawsze mniejsza, niż w tych samych warunkach nad wodą. Przedłużenie czasu naświetlenia pod wodą wynosi od kilkunastu procent, a więc różnicy zupełnie nieistotnej, przy wodzie całkiem czystej, wysokim stanie słońca (względnie bez słońca) i dnie jasnym, aż do różnicy kilkunasto do kilkudziesięciokrotnej przy wodzie mniej czystej, dnie ciemnym i niskim stanie słońca. Trudno podać dokładne reguły, a w wypadkach wątpliwych można posłużyć się światłomierzem elektrycznym, który ustawiamy na miejsce aparatu. Należy tylko pamiętać o tym, że po odkręceniu aparatu woda wtargnęłaby przez nieuszczelnioną śrubę. Aby temu zapobiec należy aparat zastąpić mutrą o tym samym gwincie, którą przykręcamy dość silnie wewnątrz pudła na śrubę statywową, aby ścisnąć uszczelnienie gumowe. (Może to być np. płytka, jaką znajdujemy często na śrubie przegubów kulowych używanych przy statywach.) Mutra taka przyda się nam też do sprawdzenia szczelności pudła przez wypełnienie wodą. Z przykręconym wewnątrz aparatem próby takiej nie należy oczywiście wykonywać.

Wreszcie o jednym trzeba jeszcze pamiętać. Światło pod wodą jest dużo bardziej rozprószone niż w powietrzu nawet przy oświetleniu słonecznym i obrazy podwodne są małe kontrastowe. Można przeciwdziałać temu wywołując filmy nieco dłużej niż zwyczajnie.

Zbliżający się okres zimowy nie jest właściwym czasem na rozpoczynanie prób i eksperymentów mokrym i zimnym elementem, jest to jednak czas, w którym możemy sobie spokojnie przygotować potrzebną aparaturę, aby z wiosną wyruszyć na podbój podwodnej krainy.

Ruch fotograficzny w Kraju.

Sezon letni 1937 roku był bardzo ożywiony, bo obfitował w imprezy fotograficzne wszelkiego rodzaju, ukazało się kilka ciekawych wydawnictw, a wreszcie zaznaczył się — niestety w sensie ujemnym — wprowadzeniem poważnych ograniczeń fotografowania w najpiękniejszych terenach Polski.

Po rocznej przerwie wznowiony został Międzynarodowy Salon Fotografiki Polskiej w Warszawie, który otwarty zostanie mniej więcej w chwili ukazania się w druku niniejszego artykułu. Salon ten, będący naczelną naszą imprezą artystyczną, ma poważne znaczenie międzynarodowe i życzyć mu należy jak największego powodzenia.

Lwów organizuje poważną wystawę pod hasłem „Piękno krajobrazu polskiego", która również otworzy swe podwoje późną jesienią — sądząc z zainteresowania ogólnego, będzie ona pięknie obesłana.

Warszawa nie pozostaje w tyle — pod auspicjami czynników oficjalnych organizuje konkurs „Piękno Warszawy", wyposażony w liczne nagrody pieniężne i spodziewać się należy, że tym razem fotograficy warszawscy ruszą się energicznie i nie dadzą zdystansować prowincji.

Towarzystwo Miłośników Fotografii w Poznaniu podjęło się zorganizowania sekcji polskiej na wystawie międzynarodowej w Nowym Jorku, wystawie, będącej czymś w rodzaju „Supersalonu", obsyłanego zbiorowo przez poszczególne narody. Oby tylko dopisał udział artystów polskich!

Pod protektoratem władz państwowych organizuje się w Poznaniu konkurs „Szlaki wodne Wielkopolski", mający na celu popularyzację sieci jezior i rzek, w które obfitują nasze kresy zachodnie.

Imprezą wreszcie, która już się odbyła, była wystawa fotografiki wojskowej, zorganizowana pod protektoratem wiceministra Spraw Wojskowych, generała Głuchowskiego w Warszawie. Wystawa ta, choć pod względem artystycznym może mniej ważna, jest zdarzeniem niezmiernej doniosłości w dobie zakazów i obostrzeń, gdy sfotografowanie publicznej defilady ułanów lub czołgów może narazić fotografa na represje, nie mówiąc już o uczestniczeniu amatora z aparatem w manewrach, ćwiczeniach i życiu wojska naszego. Skoro zaś do opracowywania takich właśnie tematów zaprasza odezwa, wydana pod auspicjami urzędującego wiceministra Spraw Wojskowych, trudno przypuścić, by podległe mu organy wojskowe czyniły trudności amatorom, korzystającym z zaproszenia. Czy Wystawa ta jednak jest wyrazem zmiany zapatrywań władz wojskowych na sprawę fotografowania wojska tam, gdzie ono występuje publicznie, czy też wynikła ze ścierania się zapatrywań i dążeń w łonie tych władz, przyszłość pokaże.

Akcja wydawnicza zanotować może piękne dzieło zbiorowe w postaci drugiego już tomu „Almanachu Fotografiki Polskiej", wydanego jak i pierwszy, staraniem i nakładem Stanisława Turskiego w Wilnie, w jego własnej drukarni. Drugi ten tom „Almanachu" odznacza się bardzo staranną szatą graficzną i wykonaniem jak na nasze stosunki, w całej pełni luksusowym. Wydany na grubym kredowym kartonie, obejmuje 50 plansz dużego formatu, na które złożyły się obrazy najpoważniejszych artystów polskich. Wykonanie graficzne ilustracyj stoi na wysokim poziomie i nie ustępuje najpoważniejszym publikacjom zagranicznym, co jest bardzo poważnym sukcesem, jeśli się zważy ubóstwo środków technicznych małej drukarni w porównaniu z najbardziej nowoczesnymi urządzeniami wielkich zagranicznych zakładów wydawniczych.

O ile „Almanach" przeznaczony jest dla ludzi, już z fotografią obznajomionych i traktujących ją poważnie, o tyle drugie wydawnictwo, podręcznik fotografii „Alfy" pod tytułem „Fotografia amatorska", pióra niżej podpisanego, ma za zadanie dotrzeć do najszerszych kół amatorskich. Wydawnictwo to, w postaci pokaźnej książki o 160 stronicach tekstu, ozdobione licznymi ilustracjami w tekście i sporą ilością plansz ilustracyjnych w rotograwurze, ujmuje fotografię w sposób przystępny, bez nadmiaru teorii, pokazując na licznych obrazkach i szkicach rysunkowych, jak należy rozumieć pojęcia techniczne, jak aparatu używać, by uzyskać dobre wyniki. Takie ujęcie podręcznika mamy w języku polskim po raz pierwszy, więc należy się spodziewać, że wzbudzi on zainteresowanie szerokich kół fotografów.

Czasopisma nasze wychodzą bez zmiany. „Fotograf Polski" niezbyt regularnie, odznacza się za to poważną treścią; tak samo jego „kuzynek" „Foto", co prawda mniej wybredny w wyborze artykułów; „Wiadomości Fotograficzne" z punktualnością zegarka i starannym na ogół doborem treści; następnie „Przegląd Fotograficzny", bogaty w treść, o dobrych ilustracjach, wychodzący również zupełnie regularnie, oraz jedyne w Polsce obcojęzyczne pismo fotograficzne, wydawany we Lwowie miesięcznik „Switło i Tin" (Światło i cień); a wreszcie najmłodsze nasze pismo „Leica w Polsce", starannie redagowane i punktualnie wydawane.

Na koniec należy schować wiadomość najmniej przyjemną, a mianowicie wejście w życie rozporządzenia o granicach Państwa, wprowadzającego bardzo liczne i uciążliwe ograniczenia fotografowania w tzw. „strefie nadgranicznej", która obejmuje pas ziemi przy granicach Państwa, szeroki na 2 do 6 kilometrów. Jeśli się zważy, że najpiękniejsze tereny fotograficzne leżą właśnie w tej strefie, a to całe wybrzeże, Tatry, Karpaty,

szereg jezior, spory szmat malowniczego Podola i wiele innych terenów turystycznych, to jasnym się stanie, że zakaz fotografowania w tym terenie bez uzyskania specjalnego zezwolenia od właściwego starosty jest dużym ograniczeniem pracy amatorskiej. Cała nadzieja w tym, że organizacje fotograficzne i turystyczne zdołają uzyskać wyjęcie najważniejszych terenów z pod tego zakazu, bo w przeciwnym razie na wypadek rygorystycznego traktowania zakazu fotografika polska mogłaby ponieść szkodę nie dającą się powetować.

Dr TADEUSZ CYPRIAN, POZNAŃ.

SALON POLSKI WE LWOWIE. XVII Doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej, urządzana tradycyjnie co roku przez ruchliwe „Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne", miała miejsce w salach Muzeum miejskiego przemysłu artystycznego we Lwowie w kwietniu r. b. i zgromadziła około 300 prac ponad setki autorów ze wszystkich stron Polski.

Liczba trzystu obrazów wydawać się może nieco za małą na Salon ogólnopolski; Salony lwowskie jednak mają już w kraju opinię ustaloną jako wystawy o zawsze poważnym poziomie artystycznym, a doświadczenie lat poprzednich wskazuje, że obrazów rzeczywiście wartościowych nie powstaje u nas więcej, niż 200—300 na rok. Gdyby znana ze sumienności w ocenianiu Komisja kwalifikacyjna Salonu lwowskiego chciała stosować miernik mniej surowy wobec prac nadesłanych, zdołałaby bez trudu zakwalifikować do wystawienia nie 300, lecz 500—700 obrazów, nadesłano ich bowiem ponad 1000 ogółem. Jednakże doświadczenie, zebrane na różnych wystawach, poucza, że zbytnia mnogość prac wystawianych szkodzi nie tylko widzom, tracącym orientację w ocenianiu wartości prac przez utrudnienie w ich porównywaniu, lecz także szkodzi samym autorom. Obrazy najwartościowsze nieraz giną w powodzi obrazów średnich i słabych, pozostają nawet czasem w ogóle niezauważone, a znowu obrazy autorów początkujących, które tylko przez pobłażliwość Komisji dostały się na wystawy, budzą w autorach — i we widzach o niewyrobionym smaku artystycznym — przekonanie, że „właściwie fotografika to nie jest żadna sztuka i polega raczej na szczęściu do zdjęć przypadkowo udałych, niż na rzeczywistych zdolnościach twórczych i na studiach poważnych".

Otóż Lwów konsekwentnie stara się unikać takich niepedagogicznych efektów swych imprez wystawowych i dlatego zdarza się nieraz, że obrazy, pyszniące się na odwrocie nalepkami innych wystaw, pozostają we Lwowie wśród mnóstwa tych, które na Salon nie zostały przyjęte. Na odwrót zaś nalepka ze Salonu lwowskiego bywa zazwyczaj nie tylko zasłużonym i poważnym odznaczeniem dla autora, lecz także biletem wstępu dla jego obrazu na wszystkie niemal wystawy krajowe, a nawet na znaczną część zagranicznych, zwłaszcza tych, których ustrój nie polega na zaproszeniach imiennych.

Ma to ważność szczególnie dla talentów młodych, które przez dopuszczenie na Salon lwowski dostępują jak gdyby „pasowania na rycerza" fotografiki. Dla artystów starszych, już uznanych ogólnie i zasłużonych, Salon lwowski nie ma oczywiście tego znaczenia, gdyż dzieła ich mogą „iść" śmiało na każdą wystawę.

Ma natomiast znaczenie inne, niemniej poważne. Jeżeli ci autorowie zwiedzają Salon osobiście, nastręcza im się pole do porównań dzieł własnych z obcymi, a porównywanie takie bywa dość często zarazem ostrzeżeniem; obrazy młodszych talentów mówią takiemu uznanemu asowi: „pilnuj się, nie ustawaj w wysiłkach twórczych, bo inaczej pozostaniesz w tyle za tymi młodymi".

Dla zwiedzających Salon obecność dzieł uznanych mistrzów jest najlepszym miernikiem do porównywania wartości obrazów różnych autorów i do urabiania sobie własnego sądu o poziomie artystycznym Salonu. Jak wspomniałem wyżej, poziom wystaw dorocznych lwowskich bywa stale niemal jednaki, z drobnymi zaledwie odchyleniami w dół i w górę zależnie od składu Komisji kwalifikującej w danym roku. W Salonie tegorocznym miernikiem porównawczym były — jak i w latach poprzednich — dzieła naszych artystów czołowych i to niemal bez wyjątku wszystkich, jakich mamy w Polsce.

Wyjątkiem jedynym były w tym roku prace członków „Polskiego Towarzystwa Fotograficznego" w Warszawie, zrzeszenie to bowiem nie nadesłało ani jednego obrazu, wobec czego stolicę reprezentowali w Salonie lwowskim jedynie artyści niezrzeszeni. Imponująco natomiast wystąpił Poznań, a to zarówno ilościowo, jak i jakościowo, a dzieła Wańskiego — tym razem same „bromy" — były „gwoździem" wystawy, wybijając się bardzo wysokim poziomem artystycznym ponad prace fotografików z innych miast Polski i ponad prace — zresztą doskonałe — innych „kolegów" poznańskich.

Bardzo licznie, jak zwykle, obesłała wystawę „szkoła" wileńska pod przewodnictwem Bułhaka, dając obrazy o poważnej wartości i znanej sumienności wykonania, a obok tej szkoły wystąpili — nie po raz pierwszy zresztą — niezrzeszeni artyści wileńscy, współzawodnicząc z tamtymi nie bez powodzenia.

Rzecz zrozumiała, że na wystawie lwowskiej znaleźli się bardzo licznie artyści lwowscy; liczebność ta jednak nie była bynajmniej równoznaczna z obniżeniem poziomu ich obrazów, Komisja bowiem zastosowała wobec „swoich" surowość podwójną, odrzucając bez miłosierdzia każdy obrazek, który swą obecnością mógłby wpłynąć na obniżenie poziomu ogólnego w grupie lwowskiej. Inne miasta i zakątki polskie, jak Kraków, Łódź, Katowice, Biała, Kielce, Radom, Lublin, Stanisławów, Bitków i inne, reprezentowane były niezbyt licznie, ale doborowo, okazując, że i w ośrodkach odleglejszych od wielkich zrzeszeń fotograficznych praca artystyczna znajduje dzielnych i poważnych wykonawców.

J. ŚWITKOWSKI.

KONKURS FOTOGRAFICZNY T. P. H. i P. T. T. ZDJĘĆ KRAJOZNAWCZYCH Z HUCULSZCZYZNY. Celem stworzenia propagandowej teki regionalnej ilustrującej piękno Huculszczyzny Towarzystwo Przyjaciół Huculszczyzny i Polskie Towarzystwo Tatrzańskie w Stanisławowie ogłosiły z końcem ubiegłego roku Konkurs Fotograficzny zdjęć krajoznawczych z Huculszczyzny.

Skutkiem małej ilości nadesłanych prac termin Konkursu przesunięty został z dnia 1 marca na dzień 1 maja br., rozstrzygnięcie zaś nastąpiło w dniu 4 maja br.

Jakkolwiek Konkurs po przedłużeniu obesłany został przez 41 autorów, to jednak Komisja Kwalifikacyjna nie wyczerpała w całości premij przewidzianych regulaminem konkursowym, gdyż duża ilość nadesłanych prac nie odpowiadała warunkom Konkursu.

Dwie premie równoznaczne w kwocie po zł. 80.— otrzymały prace pp.: Olszanieckiego Edwarda, Lwów i Stewnera Ernesta, Poznań.

Premię w wysokości zł. 50.— otrzymały prace o wartościach regionalnych p. Kokurewicza Stefana, Lwów.

Dwie premie równoznaczne po zł. 40.— otrzymały prace pp.: prof. dra Klemensiewicza Zygmunta, Lwów i Progulskiego Andrzeja, Lwów.

Trzy premie równoznaczne po zł. 30.— otrzymały prace pp.: Mierzeckiej Janiny, Lwów, Dańdy Józefa, Katowice i Żebrackiego Jana, Stanisławów.

Nadto Komisja Kwalifikacyjna wyróżniła i zaleciła Komitetowi Organizacyjnemu Konkursu wykupienie niektórych prac pp.: dra Walesa Jana, Kraków, prof. Gaudyaka Mariana, Stanisławów. prof. Marconi Marii, Poznań, mgra Kupca Bronisława, Lwów, Wachtla Juliusza, Lwów, Hoffmana Alfreda, Bitków, Pisuli Henryka, Bitków i inż. Łęgowskiego Jana, Bitków.

Poza Konkursem Komitet Organizacyjny wykupił prace pp. Czernego Edwarda, Bitków i inż. Haczewskiego Feliksa, Kołomyja.

Wobec posiadania niezbyt obfitego materiału organizatorzy uważają Konkurs za pierwszy etap pracy w kierunku pozyskania zdjęć fotograficznych, ilustrujących w całej pełni Huculszczyznę.

Komitet Organizacyjny Konkursu apeluje przeto do wszystkich autorów, którzy nadesłali swe prace na Konkurs, jak również do tych, którzy nie wzięli udziału, by w dalszym ciągu pod adresem: Polskie Towarzystwo Tatrzańskie, Oddział w Stanisławowie, ul. Szydłowskiego 7, nadsyłali swe prace, które po ocenie będą wykupywane.

Otwierając niejako w dalszym ciągu Konkurs Komitet Organizacyjny T. P. H. i P. T. T. spodziewa się, że autorowie nadsyłając licznie swe dalsze prace ułatwią mu pozyskanie w krótkim czasie obfitego i różnorodnego materiału fotograficznego, obrazującego w pełnej krasie Huculszczyznę, jedną z najpiękniejszych krain Polski.

Wystawy i Konkursy.

Wielki Konkurs fotograficzny pt. „Szlaki wodne Wielkopolski".

„Towarzystwo Miłośników Fotografii" w Poznaniu współdziałając z Wojewódzkim Komitetem W. F. i P. W. w Poznaniu, organizuje konkurs foto-

graficzny na fotografię artystyczną w dużym formacie, na której tematem ma być krajobraz nad wodami Wielkopolski i sporty wodne na tychże wodach.

Konkurs ma charakter ogólno-polski i mogą w nim brać udział wszyscy miłośnicy fotografii artystycznej.

Pierwsza nagroda wyniesie 150.— zł, druga 100.— zł, dwie dalsze nagrody po 50.— zł, sześć nagród po 25.— zł i dziesięć nagród po 10.— zł. Poza tym przewidziane są nagrody niepieniężne i wyróżnienia.

Nagrodzone i wyróżnione fotografie będą wystawione w czasie „Targów Poznańskich“. Ostateczny termin do nadsyłania prac zostanie wyznaczony na marzec 1938 r.

Towarzystwo Sportowo-Oświatowe „FABLOK“ w Chrzanowie urządza **Powiatową Wystawę Fotografiki Amatorskiej** w dniach od 14. XI. do 21. XI. 1937 r. w sali Towarzystwa Kasynowego.

Celem Wystawy jest — zbiór i wyłonienie najlepszych prac, dla podniesienia poziomu fotografii artystycznej w powiecie.

Polskie Towarzystwo Tatrzańskie Oddział: Drohobycz-Borysław, urządza pod łaskawym protektoratem JWPana Starosty drohobyckiego Mra E. Wehrsteina **Wystawę Dzieł Grafiki i Fotografiki** pod hasłem **„Piękno ziemi drohobyckiej i jej gór“** połączoną z premiowaniem najlepszych prac i plebiscytem publiczności. Wystawa odbędzie się w Drohobyczu w czasie od 14 do 28 listopada 1937, w Borysławiu w czasie od 8 do 22 grudnia 1937.

Nowe wyroby Alfy.

PC 8100 Å — Płyty Podczerwone o maksimum uczulenia na 8100 jednostek Angstroem'a (810 $\mu\mu$). Zasięg uczulenia między 7000 a 9000 jednostek Angstroem'a. Wspaniałe efekty przy zdjęciach górskich.

Agranol — Wywoływacz wyrównawczo-drobnoziarnisty.

Bezdym (proszek błyskowy) w torebkach papierowych z przytwierdzonym lontem i sznureczkiem do zawieszenia.

Wywoływacz i **utrwalacz** amatorski w torebkach papierowych i opakowaniu celofanowym.

Informacje praktyczno-handlowe.

Państwowa Szkoła Fotograficzna znajduje się w Warszawie, Konwiktorska 2.

Fotografie na porcelanie wykonuje: Foto Janina, Poznań, Półwiejska 20.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA“.
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.